

Président du Conseil d'administration  
Jean-Philippe Billarant

Directeur général  
Laurent Bayle

Cité de la musique

**LES ANNÉES CINQUANTE** CAGE/BOULEZ

DU SAMEDI **13** AU DIMANCHE **21** MAI 2006

Vous avez la possibilité de consulter  
les notes de programme en ligne,  
2 jours avant chaque concert :  
[www.cite-musique.fr](http://www.cite-musique.fr)

## SOMMAIRE

- 9 **SAMEDI 13 MAI - DE 15H À 19H**  
**Forum : La correspondance Cage/Boulez**
- 13 **SAMEDI 13 MAI - 20H**  
**Michel Béroff**, piano, **Michel Tabachnik**, direction  
**Orchestre de la Radio Flamande**  
Œuvres de **Robert Schumann, John Cage, Pierre Boulez** et **Claude Debussy**
- 19 **DIMANCHE 14 MAI - 16H30**  
**Accentus/Axe 21**  
Œuvres de **John Cage**
- 24 **MARDI 16 MAI - 20H ET DIMANCHE 21 MAI - 16H30**  
**Junior Ballet du Conservatoire de Paris**  
**Daniel Dobbels**, chorégraphe  
Œuvres de **John Cage** et **Pierre Boulez**
- 29 **MERCREDI 17 MAI - 15H ET JEUDI 18 MAI - 10H ET 14H30**  
**Spectacle jeune public**  
Œuvres de **John Cage**
- 30 **JEUDI 18 MAI - 20H**  
**Dimitri Vassilakis**, piano, **Hilary Summers**, contralto, **Pierre-André Valade**, direction  
**Ensemble intercontemporain**  
Œuvres de **John Cage** et **Pierre Boulez**
- 36 **VENDREDI 19 MAI - 20H**  
**Quatuor Parisii**  
Œuvres de **Pierre Boulez** et **John Cage**
- 39 **SAMEDI 20 MAI - 20H**  
**Orchestre National de Lyon**  
Œuvres de **John Cage, Anton Webern** et **Pierre Boulez**
- 45 **BIOGRAPHIES**

**La publication en 1990 de la correspondance** échangée entre John Cage et Pierre Boulez, révélation d'une amitié intellectuelle d'une extrême densité, déboussola deux camps esthétiques qui défendaient des positions antinomiques et inconciliables. On s'avisa soudain que l'histoire du sérialisme devait s'écrire en intégrant la figure de celui qui en provoqua la crise à la fin des années cinquante, et que la question du hasard, sur laquelle se focalisèrent les discussions d'alors, s'était déjà jouée en 1952 à huis-clos<sup>1</sup>. La rencontre des deux hommes date de 1949, à l'occasion d'un séjour parisien de Cage ; Boulez a vingt-quatre ans, Cage, trente-six. Le premier s'intéresse immédiatement aux travaux du second et présente aussitôt ses *Sonates et interludes* pour piano préparé au public parisien ; il est non moins attiré par ses pièces pour ensembles de percussions, objet des premières lettres échangées. Cage, lui, se passionne pour la *Deuxième Sonate* de piano de son cadet, qu'il fait jouer en Amérique par David Tudor. Durant trois ans, les deux compositeurs échangent une correspondance fournie, avec le sentiment d'une très grande proximité de pensée. Leurs retrouvailles ont lieu fin 1952 à New York, ardemment désirées des deux côtés : « *J'ai hâte de te revoir* », écrit Boulez depuis Montréal où il est en tournée. « *Et quand je pense qu'après trois ans de séparation, il ne reste qu'une semaine, je suis comme un cheval qui sort d'écurie, et je voudrais – à l'inverse de Josué – raccourcir les jours.* » (p. 228/221). Cette rencontre va pourtant marquer la fin d'une relation privilégiée : Boulez prend conscience, au gré de discussions qu'il qualifiera par la suite d'« *animées* », de divergences fondamentales ; Cage, de son côté, attend six mois pour reprendre le contact épistolaire. Boulez ne réagit qu'en septembre 1953, joignant à sa lettre le volume des œuvres complètes de Mallarmé qui vient de paraître dans la collection de la Pléiade ; la lettre suivante date de juillet 1954... L'échange est tari. Dans un courrier du 23 février 1953, peu après la rencontre à New York, Boulez confie à Stockhausen, devenu son nouvel interlocuteur : « *Je sais, par Strobel, que Cage vient à Donaueschingen. Moi non plus, je n'en attends pas*

*grand chose. C'est fini.* » ; il aura parfois des mots assez durs pour son ancien ami. Dans un texte intitulé « 45' for Speaker » (45' pour un orateur), écrit en 1954, Cage poursuit le dialogue sur un mode ironique, utilisant même l'extrait d'une lettre de Boulez citée sans guillemets après ces mots : « *Quelqu'un demandait à Debussy/N'avez-vous pas perdu votre ami ?* » (Silence, p. 188). « *La meilleure écoute, écrit-il dans ce texte, se fait dans un état de vide mental. On dit des compositeurs qu'ils ont l'oreille musicale, ce qui généralement signifie que rien de ce qui est présenté à leurs oreilles ne peut être entendu d'elles. Leurs oreilles sont murées par les sons de leur propre imagination.* » (idem, p. 166).

Mais sur quoi repose l'entente initiale ? Tout d'abord, sur le sentiment de l'un et l'autre d'être isolés à l'intérieur de contextes conservateurs ou académiques, et sur une même hostilité vis-à-vis du néoclassicisme. Cage déplore dans ses lettres l'absence de tout milieu intellectuel ; Boulez répète qu'il ne se passe rien à Paris que de très désolant. L'un et l'autre n'ont autour d'eux qu'un petit cercle d'amis combattifs. En mai 1951, Boulez pourra dire à Cage qu'il lui donne du courage, car « *il en faut pour soutenir constamment la lutte de l'honnêteté avec soi-même et entretenir la combativité vis-à-vis de l'idiotie, de la mauvaise foi* » (p. 167/146). Mais l'entente est plus profondément liée à l'intuition d'une musique radicalement autre. Cage a exploré, dès la fin des années trente, un monde sonore nouveau qui intègre les agrégats et les bruits, ainsi que le silence ; il cherche des procédures formelles adéquates sans aucune référence au passé. La construction de ses œuvres repose essentiellement sur le rythme en tant que proportion *a priori*, sans lien avec les événements musicaux proprement dits. Sa méthode vise l'impersonnel, dont il trouve des justifications dans les textes de Maître Eckhart et dans la philosophie zen. Lorsqu'il découvre les travaux de Cage, Boulez a absorbé l'héritage de la modernité, dont il cherche à unifier et à étendre les principes en combinant l'organisation sérielle des hauteurs et celle du rythme. Ils vont lui permettre de franchir un seuil, comme il l'écrit

à Cage dans l'une de ses premières lettres en janvier 1950 : « *Laisse-moi te dire (...) que tu es le seul à m'avoir apporté une inquiétude supplémentaire à propos du matériau sonore que j'emploie. Ta rencontre m'a fait terminer une période "classique" avec mon quatuor...* » (p. 92/73). Dans sa conférence sur les *Sonates et interludes* pour piano préparé donnée chez Suzanne Tézenas le 17 juin 1949, premier document de la correspondance, Boulez s'attache à ce matériau sonore nouveau et utilise le terme de « *complexes de fréquences* », qu'il rattache à la musique de *sanza* africaine. La conclusion, abrupte mais décisive, est : « *L'éducation traditionnelle que nous avons reçue – ou subie – nous priverait-elle d'une sensibilité acoustique plus affinée ?* » (p. 69/43). Cette nouvelle conception du phénomène sonore n'est plus fondée sur des sons purs, mais sur des sons complexes dans lesquels le timbre, les intensités, les attaques et les durées acquièrent un rôle constitutif. Boulez lui donnera forme avec *Le Marteau sans maître*, commencé au tout début des années cinquante, où s'opère une fusion entre les mondes sonores européen (notamment au niveau de l'harmonie) et extra-européen (notamment au niveau des timbres). Boulez cherche à travers la généralisation du principe sériel un mode d'organisation intrinsèque à ce nouveau matériau : la correspondance avec Cage est le document essentiel de cette élaboration conceptuelle. Mais ce que Boulez construit minutieusement à travers l'écriture, s'imposant une discipline impitoyable, Cage cherche à l'obtenir à travers un maniement de plus en plus aléatoire des sons, faisant appel au *I-Ching*, livre d'oracles chinois, ou aux défauts du papier pour déterminer la position des sons. Les chemins s'écartent sans que ni l'un ni l'autre n'en prenne réellement conscience. Ainsi, l'idée cagienne de « *laisser les sons être eux-mêmes* » semble rejoindre celle du « *vrai "délire" sonore* » visé par Boulez (p. 92/73), deux formes de libération et de dépassement radicales. Les élaborations théoriques traversent l'Atlantique dans les deux sens à un rythme soutenu, laissant croire à une parfaite convergence de vues. Boulez : « *Tout ce que tu dis sur les tableaux de sons, de durées, d'amplitudes, utilisés dans*

ta *Music of Changes* est, comme tu vas le voir, exactement dans la ligne où je travaille moi aussi actuellement » (p. 193/181). Cage : « Je suis plein d'admiration pour la façon dont tu travailles et tout particulièrement pour le procédé que tu as imaginé afin de généraliser le concept de la série et la correspondance que tu as établie entre la fréquence et la durée dans ton *Étude* pour un son seul. Je suis fasciné par la correspondance entre les rangées des différents sons. » (p. 218/209-210). Les œuvres elles-mêmes suscitent l'enthousiasme : Cage, à propos de la *Deuxième Sonate* pour piano : « Je suis dans un état de l'extase et de la sentimentalité » (p. 116/92). Boulez, à la réception de *Music of Changes* : « J'ai été absolument enchanté par cette évolution de ton style. Et j'y adhère tout à fait. C'est certainement ce que je préfère dans tout ce que tu as fait. » (p. 221/211). Mais dans la même lettre, Boulez se dit « effrayé » par l'écriture automatique qu'engendre l'utilisation du hasard, où il voit un « manque de contrôle » qu'il a déjà relevé dans certaines partitions de Feldman (p. 194/181-182). Cage est sensible à la puissance critique de son cadet. Tout en exposant les procédures utilisées dans son *Quatuor à cordes* de 1950, avec sa « collection de sons statiques (registre, timbre) formant une ligne sans superpositions » et sa « continuité (méthode) non contrôlée et spontanée partout », il se garde d'envoyer la partition à Boulez : « Je serais terrifié de te montrer cette œuvre. » (p. 112/90). L'utilisation du hasard s'annonce ici dans l'expression de « continuité non contrôlée ». Boulez avait relevé, dans sa conférence de 1949, un problème qui restera au cœur de sa propre conception : les sons complexes sont des invariants et forment une sorte de « mode à sons multiples », alors qu'avec des sons neutres, et Boulez en appelle ici à l'exemple de Webern, « le contexte fait surgir à chaque apparition d'un même son une individualité différente de ce son. » (p. 75/49).

Les malentendus qui s'accumulent à l'insu des deux auteurs renvoient finalement à une conception antinomique du travail de composition et du sens même de la musique, de sa fonction. Alors que Boulez recherche une dialectique entre la déduction systématique des structures

sérielles, où le compositeur suit la logique des schémas construits à partir des caractéristiques initiales, et leur manipulation selon des critères de choix personnels, qui renvoient à l'invention proprement dite, à l'imagination, Cage se livre entièrement aux procédures de hasard, dissociant l'artisanat compositionnel du résultat sonore : « L'idée essentielle sous-jacente est que chaque chose est elle-même, que ses relations avec les autres choses émergent naturellement et non pas en raison d'une volonté "artiste" abstraite », écrit-il (p. 173/154). Dès lors, Cage simplifie outrageusement l'acte compositionnel, on peut même avancer qu'il le nie. À l'opposé, Boulez s'enfonce dans une complexité croissante. Il corrige sans cesse les inévitables divergences entre l'élaboration « abstraite » des schémas d'organisation *a priori*, pensés hors-temps, et la réalité sonore concrète, qui se manifeste dans le temps vécu. C'est ainsi qu'il retire *Polyphonies X*, abandonne de nombreux projets repris ensuite sous d'autres formes et, après avoir exploré une voie jusqu'à ses conséquences ultimes, effectue des revirements autocritiques qui désarçonnent ceux qui le suivaient mécaniquement, oubliant précisément d'entendre. Car c'est en définitive le sens même de l'écoute qui est au cœur du malentendu. Pour Cage, l'écoute est une découverte, le résultat non contrôlé de procédures aléatoires : « J'écris afin d'entendre ; jamais je n'entends pour écrire ensuite ce que j'entends. » (*Silence*, p. 180). Sa position anarchiste, non dénuée d'une certaine candeur, donne l'impression d'une liberté infinie. Les cagiens pensent avec lui que « la musique contemporaine continuant de changer de la manière dont je la change, on fera en sorte de libérer de plus en plus complètement les sons » (*Silence*, p. 172). Mais Boulez a stigmatisé cette position en la comparant à celle du fou du roi, « le fou d'une société » qui donne à celle-ci « un prétexte pour être une société fermée et à tendance fascisante » (*Par volonté et par hasard*, p. 111). En même temps, à l'occasion de la nomination de son ancien ami au rang de Chevalier des arts et lettres en 1982, il lui rendra un affectueux hommage tardif : « Il fallait bien qu'un prestidigitateur, venu de lointains horizons, nous montre le vide

de nos catégories. [...] Nous avons eu tous, à un moment ou à un autre, besoin de toi. Si tu n'avais pas été là, il aurait fallu t'inventer. » (p. 251).

*Philippe Albèra*

<sup>1</sup> Il existe deux publications de la *Correspondance* entre John Cage et Pierre Boulez. Première en date, celle qu'a réalisée Jean-Jacques Nattiez pour la Fondation Sacher, publiée aux éditions Bourgois dans une version intégralement en français (1990) ; celle que la Fondation Sacher a fait paraître en 2002, sous la responsabilité de Robert Piencikoviski, une édition définitive plus complète, avec correction de certaines erreurs, et qui reprend les textes dans leur langue d'origine, les deux auteurs mêlant l'anglais et le français (elle est publiée par Schott, Mayence). Les références renvoient sauf indication à la *Correspondance* dans l'édition originale de 2002 et dans celle de 1990.

Si les textes de Boulez ont fait l'objet de plusieurs publications, ceux de Cage n'ont pas toujours été édités de façon scrupuleuse : *Silence* a connu une première version française lacunaire avant d'être édité au complet (typographie respectée) par les éditions Héros-Limite et Contrechamps, en 2003 (traduction de Vincent Barras).

**Samedi 13 mai - de 15h à 19h**

Amphithéâtre

**Forum : La correspondance Cage/Boulez**

**15h : conférence**

*Chronique d'un dialogue esthétique*, avec **Philippe Albèra**, musicologue

**16h : table ronde**

Animée par **Jean-Pierre Derrien**

Avec la participation de **Philippe Albèra** et **Maxime Joos**

**17h30 : concert**

**John Cage** (1912-1992)

*Trois danses*, pour deux pianos préparés

I.  
II.  
III.  
21'

**Pierre Boulez** (1925)

*Première Sonate*, pour piano

Lent  
Assez large, rapide  
10'

*Sonatine*, pour flûte et piano\*

12'

**Solistes de l'Ensemble intercontemporain**

**Sophie Cherrier**, flûte

**Hidéki Nagano**, piano

**Dimitri Vassilakis**, piano\*

Coproduction Cité de la musique, Ensemble intercontemporain.

### John Cage *Trois Danses*

Composition : 1945.  
Création : le 21 janvier 1945 à  
l'Auditorium de la New School for  
Social Research.  
Effectif : 2 pianos préparés.  
Éditeur : Peters/New York.

**Les Trois Danses de John Cage**, datées de 1944-45, s'intègrent dans une première vague d'œuvres pour deux pianos préparés, dont font également partie *A Book of Music* et les *Experiences No. 1*. Préparés au moyen de divers matériaux (boulons, vis à bois aux filetages plus ou moins serrés et parfois munies d'écrous, caoutchouc, plastique), les deux instruments y nouent un dialogue contrasté et passionnant. Portée par des rythmes percussifs, tribaux et motoriques, la *Danse n° 1*, qui paraît jouée par un orchestre folklorique d'Europe orientale désaccordé ou un gamelan devenu fou, entraîne l'auditeur dans une sarabande endiablée. Dans la *Danse n° 2*, une sorte de pavane bancale invite à explorer un monde de résonances dont la portée nous ramènerait du côté de l'Inde, de l'Indonésie ou du Japon. Son écoute donne l'impression d'assister, de loin et en silence, à quelque cérémonie secrète, recueillie et hors du temps. La *Danse n° 3* renoue avec la veine endiablée de la première, mais avec des instruments traités ici de manière proprement orchestrale : pincées, martelées, trafiquées, les cordes du piano esquissent une partition d'une densité hallucinante, où les métriques impaires renforcent encore l'impression d'ivresse sonore. Exploitant tous les registres et toutes les ressources du piano préparé, ce triptyque en dresse ainsi une sorte de catalogue déraisonné et aléatoire, aiguillé par la sensualité et la jubilation de l'esprit de la danse.

*David Sanson*

### Pierre Boulez *Première Sonate*

Composition : 1946.  
Création : en 1946, à Paris (R.T.F.),  
par Yvette Grimaud.  
Effectif : piano.  
Éditeur : Amphion.

**Un peu moins de dix minutes**, réparties en deux mouvements de durée analogue. Deux mouvements qui s'opposent comme le blanc et le noir. Pour simplifier, on dira que le premier est un tissu fluctuant, aux sonorités souvent longues et évasives, interrompu par des interventions strictes en forme de *toccata*. Le second mouvement au contraire est pour l'essentiel une *toccata* acceptant de faire place, à diverses reprises, à des séquences fluctuantes. Ainsi, à l'intérieur même de chaque mouvement s'établit cette dialectique

des contraires qui, par-delà les langages qui changent, fonde la sonate depuis Beethoven.

L'œuvre est sérielle : c'est secondaire pour l'auditeur et même l'interprète, mais c'est fondamental pour Boulez, évidemment, à cette époque. Le « langage basique de notre temps » qu'est le sérialisme (dit le compositeur) permet alors l'écriture. Dès cette époque, Boulez, influencé par Webern, rompt cependant avec le concept schönbergien de la série : une succession obligatoire des douze sons de la gamme chromatique, sans préférence d'occurrence. Il casse la série, travaille sur l'intervalle – ici, l'intervalle de tierce (ou de sixte) – pense fonction et non hauteurs simples.

La série du premier mouvement existe, puisqu'on la rencontre à deux reprises, fractionnée : ses cinq premiers sons au début, les sept autres plus loin, mesure 15. Mais plus importants sont les modalités d'apparition de certains intervalles, le rythme rigoureux et libre, où les barres de mesure sont là pour faciliter la lecture et non indiquer une métrique, et cet aspect contrasté qui confère à cette page son caractère presque primesautier, allègre, même si toujours impétueux.

Le caractère de la pièce est d'ailleurs bien dicté par les indications : incisif, sec, *subito*, très léger, très violent, brusque, presque percuté, brutal...

Cette première sonate ne retient de la forme de la sonate que l'idée fondamentale d'une opposition duelle entre éléments contrastés – et manifeste ainsi une première avancée d'un véritable fantasme du « ou bien ou bien » dont toute l'œuvre ultérieure de Boulez est le fascinant vecteur.

*Dominique Jameux*

© Montaigne Naïve MO 782120

**Pierre Boulez** *Sonatine* Première partition publiée de Pierre Boulez, la *Sonatine pour flûte et piano* est l'œuvre d'un musicien de vingt

Composition : 1946.  
Création : en 1947, à Bruxelles, par  
Jan van Boterdael (flûte) et Marcelle  
Mercenier (piano).  
Effectif : flûte, piano.  
Éditeur : Amphion.

et un ans. Lorsqu'il en entreprend la composition, Pierre Boulez, qui a quitté l'année précédente la classe d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris, s'est entre-temps initié au sérialisme dodécaphonique de Schönberg auprès de René Leibowitz. Construite sur une série de douze sons développés thématiquement, la *Sonatine* ne suit que très partiellement les principes du sérialisme, conjugués ici aux principes classiques de la variation. S'inspirant du resserrement formel inauguré par la *Première Symphonie de chambre* de Schönberg, l'œuvre suit la construction en quatre mouvements de la sonate classique (rapide/lent/scherzo/vif), avec introduction et coda, resserrée ici en un seul bloc. Construits sur un thème à chaque fois différent (dédit du thème exposé initialement), ces quatre mouvements enchaînés présentent chacun une allure stylistique extrêmement typée. Ils sont reliés par des conduits plus ou moins développés, qui présentent à l'inverse un visage libre et incertain fortement transitoire. L'œuvre, qui témoigne d'une écriture relativement classique, est marquée toutefois par un profil rythmique complexe et un éclatement des registres qui prélude à l'éparpillement sonore du pointillisme. Si la partie de flûte montre un jeu plutôt traditionnel, distendu par des sauts de registres constants et rehaussé de fréquents *Flatterzungen* (effet de trémolo produit par un roulement de langue serré), le piano révèle un jeu nerveux et percussif déjà très personnel, avec une prédilection pour les attaques incisives et l'exploitation de la résonance qui caractérisent l'écriture pianistique de Pierre Boulez.

*Alain Galliari*

SAMEDI 13 MAI - 20H

entracte

**Samedi 13 mai - 20h**

Salle des concerts

**Robert Schumann** (1810-1856)

*Concerto pour piano en la mineur op. 54*

Allegro affettuoso

Intermezzo. Andantino grazioso

Finale. Allegro vivace

**30'**

**John Cage** (1912-1992)

*Concerto pour piano* (1957)

**22'**

**Pierre Boulez** (1925)

*Livre pour cordes* – version pour orchestre à cordes des sections

Ia et Ib du *Livre pour quatuor* (1968)

**5'**

**Claude Debussy** (1862-1918)

*Iberia* – extrait des *Images pour orchestre*

Par les rues et par les chemins

Les Parfums de la nuit

Le Matin d'un jour de fête

**20'**

**Michel Béroff**, piano

**Orchestre de la Radio Flamande**

**Michel Tabachnik**, direction

**Durée du concert (entracte compris) : 1h50**

Enregistré par la Radio Flamande avec l'assistance technique de Radio France.

## Robert Schumann *Concerto pour piano*

Composition : 1841-1845.  
Dédicace : Ferdinand Hiller.  
Création : le 4 décembre 1845 à  
Dresde, sous la direction  
de Ferdinand Hiller avec Clara  
Schumann au piano.  
Effectif : bois par deux – 2 cors,  
2 trompettes – timbales – cordes.

**Pour apprécier l'originalité formelle** de l'*Allegro* initial du *Concerto en la mineur*, il faut se souvenir que ce mouvement fut tout d'abord une *Phantasie* concertante indépendante, composée en 1841. Le principe dialectique même du concerto – groupes thématiques opposés et élaboration dramatique entre le soliste et l'orchestre – y est délaissé au profit d'une construction savante, concentrique, élaborée à partir d'une seule idée musicale principale. Après une brève introduction orchestrale, elle est d'abord donnée en *la mineur* par le hautbois suivi du piano, et réapparaît en guise de second thème de l'exposition en *ut* majeur. Le développement en *la* bémol majeur s'appuie également sur ce même thème générateur, variant les caractères autour du point culminant central qui reprend l'introduction : en même temps que développement, cette partie médiane joue donc le rôle d'un andante expressif contrastant. Après la réexposition attendue, l'intervention du soliste, loin de toute démonstration virtuose, s'attache à une écriture plus polyphonique, avant que la coda ne vienne conclure l'ensemble avec le thème principal transformé rythmiquement. C'est tout le mouvement qui est ainsi traversé par les métamorphoses de l'idée, répondant au double souci de l'unité et de la variété de caractères qu'appelaient l'œuvre autonome. Cette diversité se fond harmonieusement dans un dialogue d'égal à égal entre le piano et l'orchestre. Liszt avait noté à juste titre : « *Schumann avait [déjà] écrit un concerto sans orchestre [l'Opus 14], voici maintenant un concerto sans soliste* ». Les deux mouvements que Schumann ajoute en 1845 pour compléter l'œuvre ne font qu'amplifier les mêmes principes. L'*Intermezzo* de forme ternaire poursuit le travail d'élaboration thématique à partir de cellules présentes antérieurement, dans un esprit intimiste, un climat plein de délicatesse et une orchestration chambriste. Une transition subtile autour du thème liminaire de l'orchestre (introduction du premier mouvement) permet de préparer l'*Allegro* final, enchaîné directement. En *la* majeur, celui-ci se fait plus triomphant, plus impétueux aussi, retenant dans une forme sonate solide le foisonnement d'éléments parcourant les échanges débridés entre les protagonistes.

## John Cage *Concerto pour piano*

Composition : 1957-1958.  
Dédicace : Elaine de Kooning.  
Création : le 15 mai 1958 au Town  
Hall de New York par David Tudor,  
piano, et un ensemble dirigé par  
Merce Cunningham.  
Éditeur : Peters.

**Le Concerto pour piano** représente en quelque sorte le manifeste des conceptions de John Cage en cette fin des années cinquante, conceptions que l'on peut rassembler sous la notion d'*indeterminacy* (indétermination). La démarche cagienne vise à abandonner le concept occidental traditionnel de l'œuvre d'art comme produit fermé sur lui-même, fruit de la volonté d'un compositeur, reproductible par des interprètes avec une relative stabilité dans le temps. Des préoccupations proches occupent d'ailleurs à la même époque ses homologues européens, Boulez et Stockhausen notamment. Mais Cage poussera si loin l'intrusion du hasard dans les techniques compositionnelles que leurs conceptions ne tarderont pas à diverger radicalement, Boulez diagnostiquant dans la démarche de Cage un abandon de la responsabilité du compositeur quand lui cherche seulement à introduire des éléments de mobilité qui ne renversent pas la hiérarchie compositeur/interprète. En quoi consiste au juste ce *Concerto pour piano et orchestre* ? Treize parties instrumentales et une partie de piano solo aucunement coordonnées entre elles. Chaque partie est de taille variable, entre douze et seize pages, sauf la partie de piano, plus volumineuse, qui en comprend soixante-trois. Chaque partie est « composée » de lignes parcourues d'événements isolés les uns des autres, sans rapport de durée entre eux. Pour l'exécution, la partition précise d'ailleurs : « *tous les sons doivent être séparés les uns des autres dans le temps, précédés et suivis par un silence même bref* ». Une multitude de techniques faisant plus ou moins appel à des procédés de hasard ont servi à Cage pour élaborer ce matériel : citons par exemple la prise en compte des défauts du papier pour décider de la place de certaines hauteurs. Seules quelques indications graphiques (grosseurs des notes ou liens dessinés) suggèrent une manière de jouer les sons ou une évolution approximative des hauteurs. Les instrumentistes sont d'ailleurs libres de choisir dans ce matériel ce qu'ils vont jouer effectivement, avec les durées de leur choix, et ce qu'ils vont omettre. Toute dimension discursive de la musique est anéantie au profit d'une centration sur chaque son en lui-même.

L'exécution de l'œuvre peut comprendre un nombre quelconque de parties pouvant aller jusqu'à zéro, c'est-à-dire une exécution totalement silencieuse. L'essentiel des choix de jeu sont donc reportés sur les interprètes, sauf la durée globale de l'exécution choisie à l'avance et commune à tous. Une partie de chef d'orchestre peut venir ou non moduler le temps chronométrique par des fluctuations qui ne doivent rien à son bon vouloir, puisque ces variations ont été tirées au sort avec la méthode du *I-Ching*. Toute hiérarchie entre compositeur, chef et instrumentistes est ainsi abolie, le rôle du premier se limitant à créer un processus, un dispositif qui rende possible l'émergence de phénomènes sonores laissés à la responsabilité des individus.

### Pierre Boulez *Livre pour cordes*

Composition : 1968 –  
« recomposition » des mouvements  
Ia et Ib du *Livre pour quatuor*  
de 1948-1949.  
Création : Ia, le 1<sup>er</sup> décembre 1968 à  
Brighton par le New Philharmonia  
Orchestra sous la direction de Pierre  
Boulez ; version complète, le 8  
décembre 1968 au Royal Festival Hall  
de Londres par les mêmes  
interprètes ; version en un  
mouvement de 1988, le 17 janvier  
1989 à Londres par le BBC  
Symphony Orchestra sous la  
direction de Pierre Boulez.  
Effectif : Orchestre à cordes.  
Éditeur : Heugel.

**Le Livre pour cordes est une réécriture** de deux sections (Ia et Ib) du *Livre pour quatuor*, œuvre capitale du parcours boulezien composée en 1948-49. Largement remaniés et étendus (même si fondamentalement la musique n'a pas été changée), ces deux feuillets, détachés du *Livre* original qui comprenait six chapitres, portent respectivement comme titres « Variation » et « Mouvement ». La polyphonie originaire à quatre parties se déploie dans la nouvelle version en douze, voire seize voix. Elle gagne en fondu, en plénitude sonore, en variété de textures, ce qu'elle perd en agilité, en transparence et en véhémence. Il faut dire que le *Livre pour quatuor* sonnait comme un geste d'affirmation catégorique. Placé entre la *Deuxième Sonate* pour piano (1948) et *Polyphonie X* (1950-51), il naît dans la période sans doute la plus radicale, celle qui voit toutes les techniques assimilées (la rythmique de Messiaen et Stravinski, l'écriture sérielle schönbergienne, l'écriture polyphonique de Webern...) passées au crible d'une « épuration » stylistique complète en vue de refonder le langage musical de manière cohérente, dégagée des scories de la tradition. Dans le même temps, la tentative, comme le suggère le titre tout mallarméen de « Livre », se voulait une sorte de somme des possibilités de l'écriture de quatuor, déjà longuement explorées par les maîtres

classiques et les compositeurs significatifs du XX<sup>e</sup> siècle. Cette ascèse dans le geste compositionnel s'allie pourtant ici à une extraordinaire richesse de sonorité et à une figuration extrêmement ciselée qui étendent le modèle webernien, en ayant soin de bien différencier les éléments du discours. Malgré l'éclatement apparent de la surface musicale, chaque situation est caractérisée tour à tour par son enveloppe de timbre, son type d'écriture, son univers harmonique propre ou son modèle relationnel entre les instruments. Au final, l'écoute suit sans peine cette prose souple, finement articulée, qui n'exclut pas un certain lyrisme. La difficulté presque insurmontable de certains passages, déjà retouchés au cours des créations partielles successives, ainsi sans doute que l'expérience de chef d'orchestre acquise dans les années soixante, ont incité Boulez à retirer pour un temps son quatuor et à envisager une version qui pourrait être dirigée par un chef. C'est le sens de la version pour orchestre à cordes de 1968 qui, en étoffant l'effectif, modifie en retour significativement le quatuor initial.

### Claude Debussy *Iberia*

Composition : 1905-1908.  
Création : le 20 février 1910 aux  
Concerts Colonne, à Paris, sous la  
direction de Gabriel Pierné.  
Effectif : 4 flûtes, 3 hautbois,  
3 clarinettes, 4 bassons – 4 cors,  
3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba –  
timbales, grande batterie –  
3 cloches – célesta,  
2 harpes – cordes.  
Éditeur : Durand.

**Des trois Images pour orchestre, Iberia** est la plus développée et aujourd'hui la plus célèbre. Sa création en 1910 suscita pourtant l'incompréhension du public et l'hostilité d'une bonne partie de la critique. À l'exception d'un groupe d'admirateurs, parmi lesquels Ravel (« *étreint jusqu'aux larmes par cette ruisselante Iberia* »), on reproche tantôt à Debussy le caractère factice de ses emprunts folkloriques ou le caractère anecdotique des éléments descriptifs, tantôt l'aspect scolastique de la forme. Peu comprennent combien ces références sont purement imaginaires – images trouvées et distillées dans une composition qui ne doit rien à un quelconque folklore : la plasticité des idées, leur déploiement s'accompagnent d'une invention formelle éblouissante, où l'art de la transition, de l'ellipse et de l'amalgame triomphent. Sous la netteté de la ligne et l'éclat diurne de cette Espagne rêvée se dissimule toujours quelque surprise ou ambiguïté. « *J'ai essayé de faire autre chose – en quelque sorte des réalités –*

*ce que les imbéciles appellent impressionnisme, terme aussi mal employé que possible, surtout par les critiques qui n'hésitent pas à en affubler Turner, le plus beau créateur de mystère qui soit en art ! ».*

Le premier mouvement, « Par les rues et par les chemins », s'apparente à un rondeau au rythme de *sevillana* dont le retour du thème est séparé par des thèmes nouveaux qui ressurgiront dans les autres mouvements. Le second, « Les Parfums de la nuit », répond à une forme tripartite complexe avec coda sur un rythme de habanera souvent soustrait à l'oreille. L'écriture innove tant sur le plan de l'orchestration que sur celui du traitement des motifs, préfigurant, d'après le compositeur Jean Barraqué, la technique orchestrale de *Jeux*, sa dernière œuvre symphonique : « *Debussy y fait un emploi systématique de l'extrême division des pupitres et amorce déjà, par le morcellement orchestral des motifs, la pratique de la discontinuité sonore.* » Le dernier mouvement, « Le Matin d'un jour de fête », s'enchaîne au précédent par une transition – « *Ça n'a pas l'air d'être écrit* », disait Debussy avec satisfaction. Un thème de marche se dessine progressivement, hésite, suspend sa progression avant de s'ébranler pour évoquer le passage d'une « *banda de guitarras y bandurrias* ». Un nouveau thème au violon solo, « *libre et fantasque* », traverse la scène, amplifié au hautbois, avant le retour du défilé, la coda et le rappel du premier mouvement. Ce cortège fantasque chemine dans une grande fluidité de *tempi* et d'atmosphères qui en accentuent le caractère presque onirique.

*Cyril Béros*

DIMANCHE 14 MAI - 16H30

## Dimanche 14 mai - 16h30

Salle des concerts

**John Cage** (1912-1992)

*Fontana Mix*

*Song Books*

*Solo pour piano* (partie de piano du *Concerto pour piano et orchestre*)

## Accentus/Axe 21

**Laurence Equilbey**, direction artistique

**Caroline Chassany**, soprano

**Valérie Rio**, alto

**Jean-Yves Ravoux**, ténor

**Paul-Alexandre Dubois**, baryton

**Kamil Tchalaev**, basse

**Jean-Pierre Collot**, piano

**Paul-Alexandre Dubois**, coordination artistique

**Frédéric Peugeot**, ingénieur du son

**Durée du concert : 1h15 sans entracte**

Coproduction Cité de la musique, Accentus.

Accentus est aidé par le Ministère de la Culture et de la Communication-Drac Île-de-France au titre de l'aide aux ensembles conventionnés. Il est associé à l'Opéra de Rouen/Haute-Normandie. Il est subventionné par la Ville de Paris, la Région Île-de-France, et reçoit également le soutien de la SACEM, de Musique Nouvelle en Liberté et de l'AFAA (Association Française d'Action Artistique) pour ses tournées à l'étranger. Mécénat Musical Société Générale, mécène principal d'Accentus.

**Les Song Books, le Solo pour piano et Fontana Mix** ont en commun de se présenter comme matériaux à partir desquels les interprètes élaborent leur performance. Bien que de factures différentes, ils appartiennent à une série de pièces de musique indéterminée destinées, si on le choisit, à être jouées simultanément. Les *Song Books* sont une collection de *songs*, pièces vocales ou théâtrales nécessitant parfois une transformation électronique du son, dans laquelle un ou plusieurs interprètes peuvent choisir pour élaborer un programme. Le *Solo pour piano*, destiné en premier lieu à servir de partie soliste au *Concerto pour piano et orchestre*, consiste en une série de fragments regroupant la plupart des innovations cagiennes dans le jeu pianistique et la notation. Le pianiste y puise pour élaborer un programme de la longueur voulue. Destinée originellement à une musique sur bande magnétique, la partition de *Fontana Mix* se compose de feuilles transparentes comportant des points, des courbes, des graphiques. En superposant ces éléments et en attribuant aux courbes les paramètres voulus, on peut fabriquer une partition pour n'importe quelle formation ou n'importe quel instrument. Ce matériel sert lors de notre concert à organiser la diffusion du son par l'électronique.

### Fragments d'entretiens avec John Cage

**Sons** Je choisis les sons à l'aide d'opérations de hasard. Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons c'est la musique.

... le paramètre important du son n'est pas la fréquence mais plutôt la durée, parce que la durée est ouverte au bruit, aussi bien qu'à ce qui a été appelé musical.

Ce que 0:00 essaie de dire c'est que tout ce que nous faisons est de la musique ou peut devenir de la musique...

... plutôt que de dépendre de la musique pour exprimer des idées ou éprouver des émotions, je trouve mon plus grand plaisir dans les sons qui m'entourent.

**Public** Un auditoire est un groupe de gens en train d'écouter. Plus attentivement ils le font, c'est à dire plus ils sont attentifs envers chaque son, plus ils sont curieux de ceux qui viennent, plus un auditoire *est* un auditoire.

Marcel Duchamp a dit qu'il revenait au regardeur, ou à l'auditeur, d'achever l'œuvre d'art...

Je dirais que la fonction de la musique est de changer la conscience pour qu'elle s'ouvre à l'expérience...

J'essaie de faire en sorte que les gens réalisent que ce sont eux qui font leur propre expérience et qu'on ne la leur fait pas.

... ce serait... un processus continu et qui peut être long si bien que les gens pourraient aller et venir... Ce qu'il y a d'agaçant... cette histoire d'être assis en rangées... on a tendance aujourd'hui à la faire disparaître en ayant un espace où les gens peuvent se déplacer, s'asseoir, sortir, entrer... pendant un concert.

**Forme** Aller du contrôle au hasard, de la détermination à l'indétermination.

– *Vous laissez les choses se produire, mais vous ne dites pas : cela doit arriver ?*  
– C'est ça.

... depuis environ 1968, j'ai essayé de ne pas centrer l'attention sur une seule chose, et j'ai utilisé ce principe – que j'appelle « musicircus » – d'avoir plusieurs choses qui se jouent en même temps.

[les choses] s'interpénètrent d'une manière plus riche, plus abondante, si je n'établis aucun rapport.

Il ne doit pas y avoir de centre absolu, mais un assemblage de phénomènes qui, encore une fois, sont chacun le centre de leur propre expérience.

Nous cesserons... de réduire chaque œuvre d'art à l'état

d'objet, comme nous le faisons, quand nous assignons à toute pièce musicale un début, un milieu et une fin.

Je me suis orienté, autant que je l'ai pu, vers une certaine flexibilité : plutôt que d'ancrer toute chose en tel point précis, je m'efforce de lui ménager un espace de liberté qui lui soit propre.

Je parle naturellement d'anarchie : du credo selon lequel chaque personne peut devenir son propre centre.

(Jean-Yves Bosseur : *John Cage*, éd. Minerve ; Richard Kostelanetz : *Conversation avec John Cage*, éd. des Syrtes)

### John Cage *Song Books*

Composition : Stony Point et New York d'août à octobre 1970.  
Création : le 26 octobre 1970 au Théâtre de la Ville à Paris par Cathy Berberian, Simone Rist et John Cage.  
Dédicace : à Cathy Berberian et Simone Rist.  
Éditeur : Peters.

**Les *Song Books* se divisent en deux livres** comprenant cinquante-huit pièces vocales pour la première et trente-quatre pour la seconde. Ces morceaux forment autant de solos interprétables par un chanteur ou par plusieurs simultanément et de façon totalement indépendante, sans concertation avec les autres. Les solos, qui demandent une grande maîtrise technique, peuvent être donnés dans n'importe quel ordre et en n'importe quel nombre et peuvent même être repris. Ils se répartissent en quatre catégories : chant, chant utilisant l'électronique, théâtre et théâtre utilisant l'électronique. Les sons vocaux peuvent être amplifiés et modifiés par des microphones placés près de la gorge du chanteur, tandis que d'autres micros de contact permettent d'amplifier des bruits non vocaux comme, par exemple, ceux produits par une machine à écrire. La partition utilise divers types de notation allant de la plus conventionnelle aux plus surprenantes, comme une carte de géographie ou un portrait. Selon Cage, « *l'écriture de chaque solo est conçue de manière à ménager à l'exécutant la marge d'interprétation qui lui interdira précisément de s'en remettre à la partition* » et lui permettra de garder constamment son imagination en éveil, loin de toute attitude routinière. Les *Song Books* traduisent l'admiration de Cage pour Henry David Thoreau et Erik Satie, chaque solo étant en rapport ou non avec la phrase « *We connect Satie with Thoreau* » (nous relions Satie à Thoreau). Lors de leur exécution, les *Song Books* peuvent être superposés

à d'autres partitions indéterminées de Cage : *Variations*, *Cartridge Music* ou *Rozart Mix*.

### Fontana Mix

Composition : Milan, novembre 1958.  
Dédicace : à Luciano et Cathy Berio (Cathy Berberian).  
Éditeur : Peters.

**La partition se présente comme un ensemble** de vingt-deux pages dans lesquelles une notation graphique s'est substituée à la notation musicale traditionnelle dans le prolongement des expériences menées lors de la composition du *Concerto pour piano et orchestre*. Sur dix feuilles de papier sont tracées des lignes courbes de différentes épaisseurs tandis que sur dix feuilles transparentes sont placés, de façon aléatoire, des points dont la densité varie de sept à trente. Un autre transparent reproduit une grille et un dernier une ligne droite. Un des transparents constitués de points est placé sur une des feuilles à lignes courbes. La grille vient ensuite se rajouter par-dessus, formant un nouveau graphisme composé. Au moyen de la ligne droite, l'interprète doit alors relier un des points situé dans la grille avec un des points situés à l'extérieur. Les mesures des intersections (verticales et horizontales) de la ligne droite avec la grille et la ligne courbe permettent d'obtenir des plages de temps. Mais la lecture des connexions nées de ces superpositions permet d'obtenir librement aussi bien des timbres, des hauteurs que des volumes. L'œuvre, dont la durée est très variable, peut être jouée par n'importe quel nombre d'exécutants et d'instruments avec ou sans l'ajout des parties écrites pour le *Concerto pour piano et orchestre*, *Aria*, *Solo For Voice 2* et les *Song Books*. Cage utilisa par la suite le matériel de *Fontana Mix* pour réaliser d'autres pièces.

Max Noubel

**Mardi 16 mai - 20h**  
**Dimanche 21 mai - 16h30**  
 Amphithéâtre

**John Cage** (1912-1992)  
*Cheap Imitation*, pour violon  
 30'

4'33

**Pierre Boulez** (1925)  
*Dialogue de l'ombre double*, pour saxophone, électronique et piano  
 résonant  
 Réalisation informatique musicale **Andrew Gerzso**/Ircam  
 Sigle initial. Chuchoté, hâtif, mystérieux  
 Strophe I. Assez vif, flexible, fluide  
 Transitoire I/II  
 Strophe II. Assez modéré, calme, flottant  
 Transitoire II/III  
 Strophe III. Très lent  
 Transitoire III/IV  
 Strophe IV. Très rapide  
 Transitoire IV/V  
 Strophe V. Vif, rigide  
 Transitoire V/VI  
 Strophe VI  
 Sigle final. Très rapide, agité, mais murmuré  
 18'

**Jérôme Laran**, saxophone  
**Varoujan Doneyan**, violon  
**Junior Ballet du Conservatoire de Paris**  
**Daniel Dobbels**, chorégraphe  
**Brigitte Asselineau**, assistante chorégraphe

**Durée du concert : 1h05 sans entracte**

Coproduction Cité de la musique, Conservatoire de Paris.

## Dans un instant, sans demeure

John Cage, Pierre Boulez : *Cheap Imitation*, *Dialogue de l'ombre double* – entre ces deux noms et ces deux œuvres existerait-il une instance, une modalité, un orient ou un temps cardinal qui nous indiquerait une juste voie qui ne soit déjà frayée par trop de vertiges ? Une voie qui ne porterait ombrage ni à l'une ni à l'autre, née d'un silence indécis, mal tracé, où des échos meurent instantanément mais dont la sonorité perdue vient hanter chaque geste, chaque pas, chaque avancée dans le temps sans retour et dans un espace étroit ? Une peur singulière se dessinerait là, entre eux deux, celle de faire deux faux-pas d'un coup. Trahissant deux lignes séparées où la simplicité ne déserterait jamais l'obsédante complexité qui s'en fait le rappel. Le corps – ce serait son unique savoir – pressent qu'il y aurait, dans le lointain que ces œuvres forment au long de leur décours, un dernier accent, non conjugué, non inscrit, violemment, indûment mortel ; son écoute et les modalités de ses transformations reviennent à anticiper et donc à conjurer cette ultime et paradoxale incarnation, désaccordant d'avance le trait (la striction et l'astreinte) qui unirait le silence le plus dénué à la stridence la plus soutenue.

Ce corps, qui est celui de la danse et qui ne saurait être traduit devant aucun tribunal – dit oui, d'un oui étrange, à l'œuvre de Cage comme à celle de Boulez. Il dit oui par distinction, pour ce qu'il ressent d'inouï entre ces jeux aigus, exténués, ravivés, cassés et lyriques, où les ombres, les doubles, les ombres dédoublées et les doubles désombrés défient les règles imposées pour l'heure. Il ne sait. Le dialogue entre Cage et Boulez finit par se situer hors de portée, finit par dénoter, par dénoyer aussi ce qui ne serait qu'une sourde reconnaissance. Pas de relevés (ou alors à peine amorcés), ici, tout n'est que geste d'apprenti. « *Un son ne peut pas tenir debout* », écrit Cage dans ses « 2 pages, 125 mots sur la Musique et la Danse ». Et Boulez, cité par Philippe Albèra, trouble encore plus le fantasme d'une pointe tenant l'équilibre, en expliquant que « *le contexte fait surgir à chaque apparition d'un même son une individualité différente de ce son* ».

D'où – mais cela ne se déduit pas – la nécessaire impossibilité pour le corps dansant de ne pas tenir en place, de ne pas croire en la musique (en une quelconque musique) comme planche de salut. Au plus juste, se doit-il de saluer ses allées et ses venues, ses jalousies et ses pouvoirs, ses sécheresses et ses délires, ses reprises et ses abandons, comme d'un autre champ/contre-champ. Salut qui se doit d'être mystérieusement décliné, suivant la plus nue et la plus stricte des évidences (exigences), mais toujours d'une souplesse insigne, d'une tension sans détention.

Détente : la danse frôle le pire, elle ne le tente pas.

« *Vierge vers...* », dit Mallarmé.

Vers ce vers... nous nous sommes avancés, cherchant encore ce qui pourrait être le premier pas, un geste premier, un élançement doux comme un regard et qui ne ferait en rien l'ombre d'un doute. Et c'est à mi-chemin, ne sachant où il se trouve, qu'il faut, qu'il me faut, par pur et simple pressentiment, remercier non seulement ceux et celles qui nous accueillent en ce lieu où le corps se replie pour mieux entendre ce qui ne demande peut-être qu'une inlassable écoute mais aussi, essentiellement, Brigitte, Varoujan, Jérôme et chacun des danseur, chacune des danseuses (leurs prénoms modèlent un battement du cœur) qui s'exposent à des forces, à des intensités, à des appels qui demeurent sans nom. Grâce à eux, la confiance reste une promesse de temps. Grâce à eux l'alternative évoquée par Gilles Deleuze à propos de Boulez est une chose vivante : « *Boulez a défini une grande alternative : compter pour occuper l'espace-temps, ou bien occuper sans compter... hanter ou être hanté ("que me veux-tu ?")*, occuper ou être occupé sans compter, sans mesure ? » Grâce à eux, enfin, un autre trait de l'alternative pourrait se dire ainsi : ne pas compter occuper ou s'occuper de ce qui ne compte pas. Cage, de ce point-là, vient peut-être vers nous, vierge de tout jugement – comme Socrate, probablement.

Le procès est en cours, il s'éloigne insensiblement, pour être juste, de toute figure de haute cour. Il s'imité faiblement et se prête patiemment à toute ombre de dialogue.

*Daniel Dobbels, 2 mai 2006*

### John Cage *Cheap Imitation*

Composition : 1972 à New York  
pour la version originale pour piano ;  
avant le 21 septembre 1977  
pour la version pour violon.  
Dédicace : Paul Zukofsky.  
Éditeur : Peters.

En 1969, Cage avait réalisé une transcription pour deux pianos du *Socrate* (1918) de Satie pour la chorégraphie de Merce Cunningham *Second Hand*. Mais au dernier moment, face aux droits exorbitants réclamés par l'éditeur, il dut composer une « nouvelle » partition pour piano. *Cheap Imitation*, loin d'être une « pauvre imitation », est un hommage à la simplicité et au naturel du compositeur français. L'œuvre est entièrement monodique et ne conserve de la musique de Satie que la structure rythmique et le phrasé. Le matériau mélodique, quant à lui, est en partie soumis de façon aléatoire aux oracles chinois du *I-Ching*. En collaboration avec le violoniste Paul Zukofsky, Cage réalisa une version pour violon solo. À cause de la tessiture de l'instrument, la pièce fut transposée une tierce plus haut et subit quelques modifications dans son profil mélodique. De plus, Cage adopta la gamme pythagoricienne qui donne une intonation particulière à la partition. L'œuvre n'utilise que trois types de coups d'archet : détaché, *legato* et *portato*. Ils forment, pour Cage, un « *ensemble dense de sons articulés clairement qui pourraient être qualifiés de "legato paradoxal" ou de "détaché philosophique"* ». Ces coups d'archet, ainsi que le choix des cordes, furent établis à l'aide du hasard.

4'33 **Avec 4'33, Cage adoptait une attitude** diamétralement opposée aux spéculations sur le matériau de la jeune génération sérielle, tout en remettant en question le champ limité dans lequel s'exerçait traditionnellement la musique occidentale. Loin d'être une provocation ou une « démission » du compositeur, comme il le lui a été reproché, cette œuvre de silence était l'aboutissement d'une longue réflexion. Elle s'était nourrie à la fois des recherches de Robert Rauschenberg qui, refusant le recours aux couleurs, avait réalisé des toiles entièrement blanches ou noires, et de sa propre expérience dans une chambre anéchoïde – totalement hermétique aux bruits extérieurs – où il avait pu entendre les sons produits par son propre corps. Le silence n'apparaissait plus dès lors comme un espace vide, une négation du son, mais comme un espace ouvert dans

Composition : 1952.  
Dédicace : Irwin Kremen.  
Création : le 29 août 1952  
à Woodstock (NY),  
par David Tudor, pianiste.  
Éditeur : Peters.

lequel l'univers sonore dans son entier pouvait s'inscrire. Par voie de conséquence, le musical pouvait intégrer tout ce qui était intentionnellement produit et tout ce que l'oreille se plaisait à écouter, quels qu'en soient l'origine et l'environnement. La partition éditée ne comprend qu'une page, qui comporte seulement l'indication des trois mouvements disposés verticalement – I, II, III –, entre lesquels est simplement écrit « *Tacet* », un terme qui indique habituellement au musicien les passages plus ou moins longs pendant lesquels il ne joue pas.

**Pierre Boulez**  
*Dialogue de l'ombre double*

Composition : 1985.  
Partie informatique réalisée à l'Ircam  
(assistant : Andrew Gerzso).  
Dédicace : À Luciano Berio,  
pour son 60<sup>e</sup> anniversaire.  
Création : le 28 octobre 1985  
à Florence  
par Alain Damiens, clarinette.  
Éditeur : Universal Edition.

Dans *Dialogue de l'ombre double*, dont le matériau musical provient à l'origine de *Domaines*, une clarinette, placée au centre de la salle et jouée en direct, dialogue avec une clarinette pré-enregistrée. Grâce à un programme informatique, cette « ombre » instrumentale est spatialisée autour du public à travers six haut-parleurs. De plus, la réverbération est contrôlée au moyen d'un microphone de contact placé sur la clarinette, qui met en vibration la table d'harmonie d'un piano situé en coulisse. Les six strophes que joue le soliste, et qui constituent six cahiers pouvant être présentés dans un ordre variable, alternent avec les parties « Transitoire » confiées au double. Leur succession crée des jeux d'opposition (spatiale, dynamique, expressive) mais aussi de complémentarité, l'ombre analysant et commentant les propos de la clarinette soliste. *Dialogue de l'ombre double* fait référence à la scène intitulée « Ombre double » du *Soulier de satin* de Paul Claudel, dans laquelle l'ombre d'un couple qui se projette sur un mur est traitée comme un personnage à part entière.

*Max Noubel*

MERCREDI 17 MAI - 15H ET JEUDI 18 MAI - 10H ET 14H30

**Mercredi 17 mai - 15h**  
**Jeudi 18 mai - 10h et 14h30**  
Amphithéâtre

**Spectacle jeune public**

*Once upon a time...*

**John Cage** (1912-1992)

*In a Landscape*, pour piano solo (1948)  
*Living Room Music*, pour percussions et quatuor vocal (1940)  
*The Wonderful Widow of Eighteen Springs*, pour voix et piano (1942)  
*A Flower*, pour voix et piano fermé (1950)  
*Interlude I*, pour piano préparé (1946/48)  
*Sonate V*, pour piano préparé (1946/48)  
*Suite for Toy Piano*, pour piano jouet – extraits (1948)  
*And the Earth Shall Bear Again*, pour piano préparé (1942)

Ce programme explore avec délice quelques œuvres de John Cage, compositeur américain, passionné par l'irruption du bruit dans la musique savante et « philosophe du son ».  
Le piano en est l'un des fils conducteurs. « Au naturel », puis préparé comme le faisait Cage en plaçant sur les cordes toutes sortes d'objets : vis, morceaux de bois..., joué sur le couvercle avec les *Pièces pour voix et piano fermé*, ou encore « bébé piano » avec la *Suite pour piano-jouet*. L'autre fil conducteur est la suite en quatuor *Living Room Music*, pièce à instrumentation libre que chacun peut réaliser avec les objets familiers de son salon, dont les musiciens proposeront au moins un mouvement dans deux orchestrations différentes, ainsi que le fameux quatuor vocal, aux accents si actuels, sur les vers de Gertrude Stein :

*Once upon a time*  
*The world was round*  
*And you could go on it*  
*Around and around.*

**Elena Andreyev**, violoncelle  
**Vincent Leterme**, pianos  
**Donatienne Michel-Dansac**, voix  
**Françoise Rivalland**, percussions

**Durée du concert : 1h sans entracte**

Ce spectacle est proposé aux enfants à partir de 8 ans.

**Jeudi 18 mai - 20h**

Salle des concerts

**John Cage** (1912-1992)

*First Construction (in Metal)*, pour sextuor de percussions  
et assistant  
**9'**

*Concerto pour piano préparé et orchestre de chambre*  
**22'**

**Pierre Boulez** (1925)

*Le Marteau sans maître*, pour voix d'alto et six instruments

I. avant « L'Artisanat furieux »

II. Commentaire I de « Bourreaux de solitude »

III. « L'Artisanat furieux » (avec voix)

IV. Commentaire II de « Bourreaux de solitude »

V. « Bel Édifice et les pressentiments » – version première  
(avec voix)

VI. « Bourreaux de solitude » (avec voix)

VII. après « L'Artisanat furieux »

VIII. Commentaire III de « Bourreaux de solitude »

IX. « Bel Édifice et les pressentiments » – double (avec voix)

**38'**

**Dimitri Vassilakis**, piano

**Hilary Summers**, contralto

**Ensemble intercontemporain**

**Pierre-André Valade**, direction

**Durée du concert (entracte compris) : 1h40**

Coproduction Cité de la musique, Ensemble intercontemporain.

**John Cage**  
*First Construction*  
*(in Metal)*

Composition : 1937.  
Création : 9 décembre 1939  
à Seattle, Cornish Theatre,  
par un ensemble de percussions  
sous la direction du compositeur.  
Effectif : sextuor de percussions  
et assistant.  
Éditeur : Peters/New York.

**L'année même de la création** de *First Construction (in Metal)* (1937), le compositeur américain John Cage, inventeur du « piano préparé », déclarait : « *La musique à percussion est une révolution. Son et rythme ont été trop longtemps soumis aux restrictions de la musique du XIX<sup>e</sup> siècle et, aujourd'hui, nous devons lutter pour son émancipation. Demain, les oreilles pleines de musique électronique, nous entendrons la liberté... Au stade actuel de cette révolution, une saine anarchie se justifie. Nécessairement, l'expérience doit se poursuivre en tapant sur n'importe quoi, en frappant, martelant, en produisant des sons de toutes les manières possibles. Il faut, en bref, explorer les matériaux de la musique. Ce que l'on ne peut pas faire soi-même sera fait par les machines<sup>1</sup>.* » On est donc en droit de penser que *First Construction (in Metal)*, œuvre d'un musicien de vingt-cinq ans, écrite exclusivement pour percussions métalliques (gamelans, plaques de tôle, pièces de freins d'automobiles, etc.), représente une des premières étapes de cette libération du son, de cette volonté d'abandonner toute distinction entre le son musical et le bruit, de considérer le silence comme un élément musical et le hasard comme le fondement même de la vie.

1- *Silence*, 1961

*Françoise Vincent-Maletra*

(© disque Philips 6526 017)

*Concerto pour piano*  
*préparé et orchestre*  
*de chambre*

Composition : 1951.  
Création : le 24 janvier 1952 à New York par David Tudor; piano préparé, sous la direction de David Broekman.  
Effectif : piano préparé soliste, flûte/piccolo, hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, basson, cor, trompette, trombone ténor basse, trombone basse, tuba, 4 percussions, piano/célesta, harpe, violon I, violon II, alto, violoncelle, contrebasse.  
Éditeur : Peters.

**Dans un entretien réalisé en 1981**, John Cage expliquait à Christian Tarting : « *Le carré magique est au départ de la composition du Concerto pour piano préparé et orchestre de chambre. Le carré magique, comme le I-Ching, favorise l'impersonnalité de l'œuvre, puisque la volonté du compositeur est grandement dissoute par les contraintes que son usage implique.* » De même que les mots de « carré magique » expriment tout à la fois la rationalité et le surnaturel, la musique de John Cage n'a eu de cesse de prouver que l'art est, après tout, le fait du hasard. Les trois parties de ce concerto composé en 1951 sont toutes également placées sous l'esprit du *jeu* : l'orchestre et l'instrument soliste dialoguent suivant une logique aussi aléatoire que peut l'être une partie d'échecs, parfois sourds l'un à l'autre,

plongés chacun dans leurs propres « stratégies obliques », parfois de manière étrangement fusionnelle. Le piano préparé – que le compositeur avait « découvert » treize années auparavant, en cherchant à suppléer un ensemble de percussions pour les besoins d'un ballet de Syvilla Fort –, dont la « préparation » est laissée à l'appréciation de l'interprète (qui doit aussi « déterminer » certains paramètres d'exécution), semble parfois englober l'orchestre tout entier pour, l'instant d'après, sculpter le silence – ce silence où l'artiste s'absente pour laisser l'art advenir, comme par magie.

*David Sanson*

### Pierre Boulez

#### *Le Marteau sans maître*

Composition : 1955.  
Dédicace : à Hans Rosbaud.  
Création : le 18 juin 1955 à Baden-Baden, Festival de la SIMC, par Sybilla Plate et des membres de l'Orchestre du Südwestfunk Baden-Baden, direction Hans Rosbaud.  
Effectif : mezzo-soprano, flûte en sol, vibraphone, xylorimba, percussion, guitare, alto.  
Éditeur : Universal Edition.

**Cette œuvre de Boulez** constitue une référence dans le répertoire contemporain, à la fois par sa réussite propre et par son importance historique. C'est en effet à travers elle que Boulez a dépassé les apories du sérialisme intégral (l'organisation unitaire des différents paramètres sonores) et reconquis des dimensions musicales qui avaient été temporairement sacrifiées. D'une part, l'œuvre se développe à partir de la phrase musicale, et non plus à partir d'une constellation de « points » sonores : ainsi Boulez obtient-il une plus grande souplesse rythmique, et une hiérarchisation des voix gouvernée par des relations contrapuntiques serrées. D'autre part, la composition repose sur des structures harmoniques, loin des coïncidences verticales hasardeuses propres aux œuvres sérielles antérieures : les accords s'enchaînent de façon fonctionnelle, par complémentarité, transposition, addition ou multiplication. Enfin, Boulez développe un concept de forme organique qui ne s'appuie pas sur une référence traditionnelle (comme dans la *Seconde Sonate* pour piano), et dépasse une simple mise en place des structuresérielles, les caractéristiques formelles s'enchevêtrant et se développant à distance.

Le recours à des poèmes de René Char, où la force et la densité de l'image, liées au surréalisme, proviennent de l'extrême concentration du langage, ouvre à la musique

une dimension poétique mise de côté dans les œuvres ascétiques qui précédaient (l'épure en noir et blanc de *Structures I* pour deux pianos, la polychromie rigide de *Polyphonie X* pour vingt-quatre instruments). *Le Marteau sans maître* renoue même avec une dimension rituelle qui n'est pas sans évoquer le Stravinski des *Noces* (au-delà même d'une référence évidente à la fin de l'œuvre) et les œuvres de Messiaen. Cela n'est pas dû seulement à l'élément rythmique et à une construction par blocs de temps, ou à certaines caractéristiques mélodiques (les mélismes, les petites notes) et de timbres (l'usage des métallophones), mais aussi à la recherche d'une expression sublimée dans l'objectivité même du texte musical.

Le hiératisme, supporté par une précision extrême dans l'écriture, s'accompagne curieusement d'une recherche de flexibilité du tempo qui provient en partie de Debussy et de l'influence des musiques extrême-orientales : nombreux rubatos, points d'orgue, césures brusques, fluctuations liées aux résonances, etc. ; certaines courbes mélodiques ne sont pas non plus sans lien avec la souplesse du chant grégorien. Cette dialectique entre temps lisse et temps pulsé, que Boulez développera sur le plan théorique dans son livre *Penser la musique aujourd'hui*, se retrouve au niveau des textures : la polyphonie stricte, où toutes les voix sont d'égale importance, s'articule à des passages où des signaux quasi-thématiques orientent la perception (c'est particulièrement net dans le cycle de « Bourreaux de solitude », avec l'insistance sur certains intervalles et la répétition des mêmes notes, ou à travers les figures rythmiques de la percussion).

*Le Marteau sans maître* se présente sous la forme de trois cycles (de deux, trois et quatre pièces chacun) fondés sur trois poèmes chantés tirés du recueil de René Char portant le même titre. Comme dans *Pierrot lunaire* de Schönberg (qui reposait sur trois cycles de sept poèmes), chaque pièce utilise un effectif instrumental particulier.

Dans « L'Artisanat furieux » (troisième pièce), la voix est confrontée à la seule flûte alto (une référence voulue à l'œuvre de Schönberg) ; cette partie est précédée d'une

pièce instrumentale introductive, « avant “L’Artisanat furieux” » (première pièce), et d’un commentaire, « après “L’Artisanat furieux” » (septième pièce). Dans « Bourreaux de solitude » (sixième pièce), la voix est entourée par l’ensemble des instruments, la percussion étant limitée aux seules maracas (la partie de percussion est indépendante des parties de vibraphone et de xylorimba) ; le chant est beaucoup plus intégré à l’ensemble instrumental, le poème déterminant la structure de la pièce (jusqu’au madrigalisme des « pas » évoqués par les maracas au début). Cette pièce est entourée de trois commentaires (deux avant sa présentation même, dans les deuxième et quatrième pièces, un après, dans la huitième pièce). Enfin, « Bel Édifice et les pressentiments » se présente selon deux versions : la première réunit la voix, la flûte, la guitare et l’alto (les percussions et les claviers sont donc éliminés) ; la seconde, intitulée « double » et qui termine l’œuvre, fait appel à l’ensemble des protagonistes. Le traitement de la voix et le rapport entre texte et musique est varié à chaque fois : dans « avant “L’Artisanat furieux” », le chant est mélismatique et lyrique ; il est soumis au texte. Dans « Bel Édifice et les pressentiments », version première, la voix est plus intégrée au tissu instrumental et le texte détermine les articulations de la forme ; dans « Bourreaux de solitude », la voix, qui émerge par moments, forme avec les instruments une seule unité ; cette intégration est encore développée dans le double de « Bel Édifice et les pressentiments », où la voix se fond dans l’ensemble, chantant tantôt « *quasi parlando* », tantôt bouche fermée ; selon les termes mêmes de Boulez, le poème qui était au « *centre de la musique* » devient « *absent de la musique* » : c’est la flûte qui s’empare de la fonction vocale à la fin de l’œuvre.

L’interpénétration des différents cycles, ainsi que les relations à distance entre les pièces vocales et leurs commentaires, créent une forme dissymétrique et labyrinthique, riche de résonances structurelles. La formation instrumentale est liée à cette même unité dans la différence, à cette même intégration à distance ; la voix trouve son prolongement

dans la flûte alto, qui a son propre écho dans l’alto ; les *pizzicati* d’alto se rapprochent des sons de la guitare, tandis que la résonance de celle-ci amène celle du vibraphone, puis du xylorimba. L’instrumentarium est ainsi déjà composé. La relation entre sons ponctuels à faible résonance et sons vibrants à résonance longue, et l’utilisation d’un registre médian, déterminent certaines options compositionnelles fondamentales. L’originalité d’une formation qui n’a pas de précédent évoque autant certaines musiques exotiques qu’une sorte de mélange imaginaire entre la musique baroque française et celle de Debussy, Stravinski ou Webern. Boulez a lui-même indiqué certains rapprochements avec des musiques extra-européennes, en disant que la guitare « *se souvenait du koto japonais* », le xylophone « *transposait le balafon africain* », et le vibraphone « *se référait au gender [métallophone de bronze avec résonateurs de bambous] balinaï* ».

Philippe Albèra

**René Char**

*Le Marteau sans maître*

« L’Artisanat furieux »

La roulotte rouge au bord du clou  
Et cadavre dans le panier  
Et chevaux de labours dans le fer à cheval  
Je rêve la tête sur la pointe de mon couteau le Pérou.

« Bourreaux de solitude »

Le pas s’est éloigné le marcheur s’est tu  
Sur le cadran de l’Imitation  
Le Balancier lance sa charge de granit réflexe.

« Bel Édifice et les pressentiments »

J’écoute marcher dans mes jambes  
La mer morte vagues par-dessus tête  
Enfant la jetée promenade sauvage  
Homme l’illusion imitée  
Des yeux purs dans les bois  
Cherchent en pleurant la tête habitable.

© 1934 José Corti

**Vendredi 19 mai - 20h**

Amphithéâtre

**Pierre Boulez** (1925)

*Livre pour quatuor*

Ia – Ib

II

IIIa – IIIb – IIIc

V

VI

19'

entracte

**John Cage** (1912-1992)

*String Quartet in Four Parts*

Quietly Flowing Along

Slowly Rocking

Nearly Stationary

Quodlibet

25'

**Quatuor Parisii**

**Arnaud Vallin**, violon

**Jean-Michel Berrette**, violon

**Dominique Lobet**, alto

**Jean-Philippe Martignoni**, violoncelle

**Durée du concert (entracte compris) : 1h15**

**Pierre Boulez**

*Livre pour quatuor*

Composition : 1948-1949.

Création : le 15 octobre 1955 au

Festival de Donaueschingen par le

Quatuor Marschner (feuilles Ia, Ib, II) ;

le 9 septembre 1961 au Festival de

Darmstadt par le Quatuor Hamann

(feuilles V et VI) ; le 8 juillet 1962 au

Festival de Darmstadt par le Quatuor

Parrenin (feuilles IIIa, IIIb, IIIc).

Éditeur : Heugel.

**Si la Deuxième Sonate pour piano** (1948) qui le précède était encore marquée par la tradition, le *Livre pour quatuor* manifeste la volonté d'un compositeur âgé à peine de vingt-quatre ans de s'en affranchir par un acte de liquidation de toute référence à des schémas formels considérés comme obsolètes. L'œuvre est délibérément tournée vers l'avenir, ouvrant la voie aux expériences radicales du Premier Livre des *Structures* pour deux pianos. Mais cette avancée s'est construite à partir d'une synthèse des deux modèles majeurs de Boulez à cette époque : Messiaen et Webern. Du premier, il s'approprie et développe les recherches rythmiques. Du second, il reprend l'exigence contrapuntique exempte de toute carrure, qu'il explore cependant dans un espace sonore moins systématiquement chromatique. Si l'œuvre utilise une série dodécaphonique pour les mouvements I, II et VI, et une série dérivée pour les mouvements III et V, celles-ci sont « assujetties » à des structures rythmiques particulièrement complexes. Pour Boulez, cette complexité lui permettait de « *faire correspondre à des moyens d'écriture aussi variés que ceux de la dodécaphonie un élément rythmique d'une parfaite "atonalité" lui aussi* ». Le *Livre pour quatuor* se caractérise aussi par une très grande différenciation des nuances et des modes de jeu, qui atteint son apogée dans le mouvement VI. Cependant, il ne s'agit pas ici de créer des effets sonores en vue d'une quelconque « dramaturgie », mais de mettre en valeur les différentes sections qui composent chaque mouvement. Le *Livre* boulezien renvoie au livre mallarméen. Ainsi, les cinq mouvements de l'œuvre (un autre mouvement, qui devait constituer le IV, bien qu'écrit, ne sera jamais publié) constituent autant de « chapitres » qui peuvent être éventuellement joués séparés. C'est l'exécution intégrale qui révèle cependant l'extraordinaire cohérence de l'œuvre et le sens aigu de la grande forme dont Boulez fait déjà preuve.

# John Cage *String Quartet* *in Four Parts*

Composition : commencée à Paris en août 1949, terminée à New York en février 1950.

Dédicataire : Lou Harrison.

Création : le 12 août 1950 au Black Mountain College (Caroline du Nord)

par le New Music String Quartet.

Éditeur : Peters.

**La composition du *String Quartet in Four Parts* (*Quatuor à cordes en quatre parties*)** est consécutive à un séjour en France, en 1949, où Cage fait deux rencontres importantes : celle de Pierre Boulez, qui vient de terminer son quatuor (le *Livre pour quatuor*) et avec qui il va entretenir une riche correspondance, et celle de Pierre Schaeffer qui « travaille » déjà le son dans ses recherches sur la musique concrète. Si par sa grande simplicité, le *Quatuor* de Cage se souvient de Satie, un compositeur qui sera toujours présent dans sa réflexion créatrice, il manifeste aussi une inclination pour la *Symphonie* op. 21 de Webern, dont l'audition par le New York Philharmonic l'avait beaucoup impressionné. Comme dans le premier mouvement de la *Symphonie*, tout le *Quatuor* se déroule dans un tempo unique infléchi par le *rubato*. Comme chez Webern également, le rôle des instruments est limité. Cage a assigné à chacun d'entre eux un ensemble spécifique de hauteurs, d'agrégats joués sur la même corde, avec ou sans archet, mais sans vibrato. Cette collection d'éléments constitue une « gamme de sonorités » qui trouve son origine dans les *Sonates et Interludes* pour piano préparé. Sans intention programmatique particulière, l'œuvre associe chacun des quatre mouvements à une saison avec, en plus, pour deux d'entre eux, un lieu : la France pour l'été, l'Amérique pour l'hiver. Ces mouvements sont traversés par une série de vingt-deux fragments de vingt-deux mesures (séparés sur la partition par des doubles barres de mesures) qui ne répondent pas à un traitement contrapunctique ou harmonique. Ils constituent seulement une longue ligne mélodique qui évolue dans « l'espace rythmique » et qui passe d'un instrument à l'autre.

*Max Noubel*

SAMEDI 20 MAI - 20H

**Samedi 20 mai - 20h**

Salle des concerts

**John Cage** (1912-1992)

*The Seasons*, ballet en un acte – version pour piano solo

Prelude I

Winter

Prelude II

Spring

Prelude III

Summer

Prelude IV

Fall

Finale (Prelude I)

**15'**

*The Seasons*, ballet en un acte – version pour orchestre

Prelude I

Winter

Prelude II

Spring

Prelude III

Summer

Prelude IV

Fall

Finale (Prelude I)

**15'**

entracte

**Anton Webern** (1883-1945)

*Six Pièces op. 6* – version de 1928

Langsam

Bewegt

Mässig

Sehr mässig

Sehr langsam

Langsam

**12'**

**Pierre Boulez** (1925)

*Douze Notations pour piano seul*

Fantasque – modéré

Très vif

Assez lent

Rythmique

Doux et improvisé

Rapide

Hieratique

Modéré jusqu'à très vif

Lointain – calme

Mécanique et très sec

Scintillant

Lent – puissant et âpre

10'

*Notations I, VII, IV, III et II pour orchestre*

20'

**Michael Wendeborg**, piano

**Orchestre National de Lyon**

**Stefan Asbury**, direction

**Durée du concert (entracte compris) : 1h45**

Coproduction Cité de la musique, Orchestre National de Lyon.

**John Cage**

*The Seasons*

Composition : janvier-avril 1947.

Commande : Ballet Society  
de New York.

Dédicace : Lincoln Kirstein.

Création : en mai 1947 par  
les commanditaires, avec des décors

et costumes d'Isamu Noguchi, une  
scénographie de Martha Graham

et une chorégraphie  
de Merce Cunningham.

Éditeur : Peters.

**Musique de ballet, *The Seasons*** voit le jour au moment où Cage se passionne pour l'étude des philosophies orientales et de l'Inde, en suivant notamment les cours sur le bouddhisme zen de Daisetz T. Suzuki à la Columbia University de New York. C'est cependant aux écrits de Ananda Coomaraswamy qu'il emprunte la vision hindouiste traditionnelle de la succession des saisons comme métaphore du cycle de la vie. Chaque mouvement, précédé d'un bref prélude, est associé à un état : la tranquillité, la passivité pour l'hiver, la création pour le printemps, la préservation pour l'été, la destruction pour l'automne. La boucle se ferme par la reprise du premier prélude. Cette évocation ne se fait pas encore à l'aide des procédés compositionnels et des opérations de hasard inspirés du bouddhisme. Au contraire, les hauteurs dépendent ici d'une sorte de gamme prédéfinie d'échantillons sonores, dans laquelle se succèdent sons isolés, intervalles et agrégats. Si elle donne à l'ensemble une couleur homogène, finement nuancée par les répétitions de ces échantillons, elle ruine toute progression harmonique ou tout développement polyphonique. On peut penser à la transposition sur le plan orchestral du principe du piano préparé qu'explore Cage à la même période. Dès lors, l'organisation formelle, les proportions et le mètre de chaque partie devront être liés à une structure rythmique abstraite qui se reflète à différents niveaux de la composition. C'est notamment cette recherche, celle d'une organisation temporelle souterraine venant se substituer au discours harmonique, qui intéressera Boulez quelques temps plus tard et nourrira l'échange épistolaire entre les deux hommes. Ces procédés n'étaient guère nouveaux pour Cage qui visait depuis le milieu des années trente un idéal d'impersonnalité de l'acte de création et, dans le même temps, d'organicité de la composition à travers de telles constructions. Sur le plan stylistique, en revanche, *The Seasons* ne manqueront pas de surprendre : c'est un Cage profondément marqué par l'impressionnisme français et les premiers ballets de Stravinski qui apparaît dans cette première œuvre pour grand orchestre : travail sur la couleur, métamorphoses des idées qui refusent

le développement, jeu sur l'individuation de la figure ou la fusion de la texture. Mais ces éléments trouvés semblent déconstruits en petites unités, puis ré-élaborés par un montage tantôt elliptique, tantôt statique. La version pour piano est un arrangement de l'œuvre orchestrale.

### Anton Webern Premiers chefs-d'œuvre sur le terrain nouvellement

#### *Six Pièces op. 6*

Composition : été 1909 ; partition révisée en 1928.  
Création : le 31 mars 1913 à Vienne, sous la direction d'Arnold Schönberg.  
Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois, 3 clarinettes, 2 bassons – 4 cors, 4 trompettes, 4 trombones, 1 tuba – percussion – célesta – harpe – cordes.  
Édition : Universal Edition.

conquis de la libre atonalité, les *Opus 5* et 6 d'Anton Webern affirment certains des traits les plus radicaux de son langage dans une transparence de texture, une souplesse de la ligne, une concision du propos et une intensité expressive qui ne laissent pas de séduire. Privée de l'appui tonal, la forme tend à la concentration, donc à la brièveté. Elle se déploie en général en un geste unique (arche, crescendo, ou l'inverse) construit autour d'une mélodie flexible, gracieuse, imprévue et ponctuée d'accords ou de figures complémentaires, comme dans la première pièce : la nouveauté tenant ici du principe de la *Klangfarbenmelodie* (mélodie de timbres) qui distribue cette ligne à travers les sonorités de l'orchestre. La couleur instrumentale n'est plus décorative : elle participe essentiellement de la constitution de l'identité des éléments et vient rendre sensible le jeu plastique entre les lignes et les motifs, les points et les surfaces, les pleins saturés et les vides. Il suffira d'écouter par exemple la troisième ou la cinquième pièce. Le *tutti* orchestral n'est que rarement convoqué au profit de dispositifs variés pour chacune des pièces où le jeu entre timbres individuels et fusions inédites de couleurs est particulièrement recherché.

Cet aspect presque géométrique de la composition s'allie avec un sens du geste dramatique extrêmement sûr qui place d'emblée les *Six Pièces op. 6* dans la sphère de l'expressionnisme. Les contrastes entre dureté et douceur de la première pièce, l'opposition entre les masses statiques et les esquisses mélodiques de la deuxième et le climax déchirant de la « Marche funèbre » (quatrième) sonnent comme le dévoilement des abîmes de l'intériorité : « *Au plus*

*profond de l'être s'éveille un cri* », dit le poème de Stefan George que Schönberg emprunte pour son *Quatuor op. 10*, qui marque le passage vers l'univers de l'atonalité. Webern confiera plus tard à Schönberg, dans une lettre du 13 janvier 1913, peu de temps avant la création de l'œuvre, combien sa composition était étroitement liée au travail de deuil qui s'opérait trois ans après la mort de sa mère : « *La première pièce entend exprimer mon état d'esprit lorsque j'étais encore à Vienne, pressentant déjà le désastre, mais avec pourtant toujours l'espoir que je trouverais ma mère encore vivante. C'était une belle journée. Durant une minute, je croyais tout à fait fermement que rien n'était arrivé. Je n'appris la nouvelle que dans le train pour la Carinthie – l'après-midi du même jour. La troisième pièce transmet l'impression d'une senteur de bruyère, que je ramassai dans la forêt, et qui a pour moi une grande signification – je la jetai sur le cercueil. La quatrième pièce, je l'ai intitulée plus tard "Marche funèbre". Même aujourd'hui, je n'arrive pas à saisir quels étaient mes sentiments alors que je marchais derrière le cercueil au cimetière. Je sais seulement que j'avancai le jour durant en tenant ma tête haut levée, comme pour bannir tout ce qui était bas alentour. (...) La soirée fut miraculeuse. Avec ma femme, nous allâmes une fois encore au cimetière, et là ramassâmes les gerbes et les fleurs sur la tombe. J'avais toujours le sentiment de la présence physique de ma mère – je la voyais sourire amicalement. C'était un sentiment divin, qui dura longtemps. Deux étés après [en fait, trois], j'étais dans notre propriété à nouveau, pour un bon moment : j'écrivais alors ces pièces à la fin de l'été. Chaque jour, vers le soir, j'étais sur sa tombe – souvent dans la nuit noire.* »

1. Cité dans Dominique Jameux, *L'École de Vienne*, Fayard, 2002.

## Pierre Boulez *Douze Notations* pour piano

Composition : 1945, révisées en 1985.  
Dédicace : à Serge Nigg.  
Création : le 12 février 1945  
par Yvette Grimaud.  
Éditeur : Universal Edition.

**Écrites à l'âge de vingt ans**, alors que Boulez est encore étudiant au Conservatoire dans la classe de Messiaen, les *Douze Notations* nous apparaissent aujourd'hui comme une sorte de carnet d'esquisses. L'apprenti compositeur ébauche dans un cycle de brèves variations « sans thème » certains traits qui, développés dans la *Sonatine* et les deux premières sonates, caractériseront sa personnalité musicale : soucis de l'économie constructive par la mise en œuvre du principe dodécaphonique manié avec souplesse, développement autonome des cellules rythmiques et des structures d'intervalles, attention aux qualités acoustiques du clavier et à la lisibilité de la texture musicale. L'alternance entre pièces volubiles ou étales, capricieuses ou rigoureuses, de même que les contrastes de ton – tour à tour rageur, solennel, méditatif ou tranchant – sonnent rétrospectivement comme autant de signatures du style boulezien. Mais cette œuvre de jeunesse laisse aussi transparaître, et c'est là tout son charme, quelques-unes des influences marquantes de la période de formation. Le souvenir des premières pièces atonales de Schönberg (en particulier l'*Opus 11*) voisine avec le Jolivet de *Mana*, les résonances pianistiques de Messiaen et le Bartók des musiques nocturnes. C'est sans doute l'insuffisante intégration stylistique de ces éléments, à laquelle s'ajoute quelques traits conventionnels d'écriture, qui aura amené Boulez à laisser longtemps cette œuvre dans l'ombre. Ce n'est que plus de vingt ans plus tard, à la faveur d'une série de concerts donnée à Radio France en hommage à Serge Nigg, le dedicataire, que l'œuvre réapparaît publiquement.

## *Notations I, VII, IV, III* et *II* pour orchestre

Composition : 1978-1984 et 1997 pour la VII.  
Création : *Notations I-IV*, le 18 juin 1980,  
Salle Pleyel à Paris, par l'Orchestre de  
Paris sous la direction de Daniel  
Barenboim ; *Notation VII*, le 14 janvier  
1999 à Chicago, par le Chicago  
Symphony Orchestra sous la direction  
de Daniel Barenboim.  
Effectif : 4 flûtes, 4 hautbois,  
5 clarinettes, 4 bassons – 6 cors,  
4 trompettes, 4 trombones, tuba –  
8 percussions – timbales – piano,  
célesta – 3 harpes – cordes  
(18/16/14/12/9).

**Dans la foulée, en 1978**, Pierre Boulez entreprend de donner une transcription orchestrale de ces *Notations*. Comment, à partir d'un matériau très restreint, élargir le geste d'écriture à l'espace de l'orchestre, comment révéler les potentialités orchestrales de ce qui n'était que germe dans la version primitive ? Telles pourraient être les questions auxquelles Boulez répond dans ces miniatures pour grand orchestre : « *J'ai éprouvé le besoin de greffer l'invention orchestrale que j'avais acquise par mon expérience de chef sur ces pièces anciennes. Je les ai prises comme une graine qu'on retrouve ! J'avais lu à l'époque qu'on avait trouvé dans une tombe égyptienne des grains de blé qui dataient de 2000 avant J.-C. On les avait plantés et le blé avait poussé...* ».

Cyril Béros

## John Cage

Né en 1912 à Los Angeles, John Cage parcourt l'Europe de 1930 à 1931. Après avoir hésité entre plusieurs disciplines artistiques, il choisit finalement la musique sur les conseils de Henry Cowell, dont il suit les cours de composition, avant de suivre ceux, entre autres, d'Arnold Schönberg en Californie (1934-1937). Ses premières compositions datent de cette époque. À partir de 1937, installé à Seattle, il forme un orchestre de percussions, avant d'en monter d'autres à San Francisco, Chicago et New York. Il se fixe en 1942 à New York, rencontre Marcel Duchamp et commence à collaborer avec Merce Cunningham. Il s'initie à la philosophie zen et au *I-Ching* à partir de la fin des années quarante. Le piano préparé, le *happening*, l'indétermination comme principe d'organisation, l'élargissement de la musique à toutes les sources sonores possibles sont quelques-unes des inventions de Cage qui ont progressivement fait de lui, à partir de la fin des années cinquante, l'une des figures marquantes de la musique contemporaine internationale. Son attirance pour les philosophies asiatiques le conduit à nier l'intentionnalité dans l'acte créateur : il recourt au hasard pour décider des hauteurs, des durées et de la dynamique, utilise des sons inaudibles, ou compose une pièce entièrement silencieuse mais exactement mesurée : *4'33* (1952). C'est cette position vis-à-vis du hasard qui a eu, sur un plan plus philosophique que musical, la plus grande influence, aussi bien en Amérique qu'en Europe. Durant les années soixante,

il s'intéresse davantage à l'électronique *live*. Dans ses œuvres ultérieures, il s'inspire de toutes ses expériences, de la composition aléatoire avec méthode d'écriture conventionnelle à la notation graphique pour orchestre et aux expériences sur la description verbale avec des instruments naturels. John Cage est plus un créateur au sens large qu'un compositeur au sens traditionnel du terme. Il est mort à New York, le 12 août 1992.

## Pierre Boulez

Né en 1925 à Montbrison (Loire), Pierre Boulez suit les cours d'harmonie d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris. Il est nommé directeur de la musique de scène à la Compagnie Renaud-Barrault en 1946. Soucieux de la diffusion de la musique contemporaine et de l'évolution des rapports du public et de la création, Pierre Boulez fonde en 1954 les concerts du Domaine musical (qu'il dirige jusqu'en 1967), puis en 1976 l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (Ircam) et l'Ensemble intercontemporain. Parallèlement, il entame une carrière internationale de chef d'orchestre et est nommé en 1971 chef permanent du BBC Symphony Orchestra et directeur musical du New York Philharmonic Orchestra. Directeur de l'Ircam jusqu'en 1991, professeur au Collège de France de 1976 à 1995, Pierre Boulez est l'auteur de nombreux écrits sur la musique. Il est invité régulièrement aux festivals de Salzbourg, Berlin, Édimbourg, et dirige les grands orchestres de Londres, Chicago, Cleveland, Los Angeles, Vienne ainsi que l'Ensemble intercontemporain avec lequel il

entreprend de grandes tournées. L'année de son 70<sup>e</sup> anniversaire est marquée par une tournée mondiale avec le London Symphony Orchestra et la production de *Moïse et Aaron* à l'Opéra d'Amsterdam dans une mise en scène de Peter Stein. Invité au Festival d'Art lyrique d'Aix-en-Provence en juillet 1998, il dirige une nouvelle production du *Château de Barbe-Bleue* de Bartók en collaboration avec la chorégraphe Pina Bausch. Une grande série de concerts avec le LSO en Europe et aux États-Unis mettant en perspective le répertoire orchestral du XX<sup>e</sup> siècle domine les huit premiers mois de l'année de son 75<sup>e</sup> anniversaire. Tout à la fois compositeur, auteur, fondateur et chef d'orchestre, Pierre Boulez se voit décerner des distinctions telles que le Prize of the Siemens Foundation, le Leonie Sonning Prize, le Praemium Imperiale of Japan, le Polar Music Prize, le Grawemeyer Award pour sa composition *sur Incises*, le Grammy Award de la meilleure composition contemporaine pour *Répons*, et il est à la tête d'une importante discographie. Son catalogue comprend une trentaine d'œuvres allant de la pièce soliste (*Sonate pour piano*, *Dialogue de l'ombre double* pour clarinette, *Anthèmes* pour violon) aux œuvres pour grand orchestre et chœur (*Le Visage nuptial*, *Le Soleil des eaux*) ou pour ensemble et électronique (*Répons*, ...*explosante-fixe*...). Ses dernières compositions sont *sur Incises*, créée en 1998 au Festival d'Édimbourg, *Notations VII*, créée en 1999 par Daniel Barenboim à Chicago, et *Dérive 2*, créée en septembre 2002 au festival de Lucerne.

**Samedi 13 mai - 15h****Sophie Cherrier**

Sophie Cherrier étudie au Conservatoire National de Région de Nancy puis au Conservatoire de Paris (CNSMDP), où elle remporte le Premier Prix de flûte (classe d'Alain Marion) et de musique de chambre (classe de Christian Lardé). Elle entre à l'Ensemble intercontemporain en 1979. Elle collabore à de nombreuses créations, parmi lesquelles *Mémoriale* de Pierre Boulez, *Esprit rude/Esprit doux* d'Elliott Carter (enregistrement Deutsche Grammophon) et *Chu Ky V* de Ton-Thât Tiêt. Sophie Cherrier a enregistré la *Sequenza I* de Luciano Berio (Deutsche Grammophon), *...explosante-fixe...* et la *Sonatine pour flûte et piano* de Pierre Boulez (Erato), *Imaginary Skylines* pour flûte et harpe d'Ivan Fedele (Adès), *Jupiter* et *La Partition du ciel et de l'enfer* de Philippe Manoury (collection « Compositeurs d'aujourd'hui »). Elle se produit également avec le Halle Orchestra de Manchester, l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre philharmonique de Los Angeles, le London Sinfonietta. Titulaire du Certificat d'Aptitude, elle est professeur au Conservatoire de Paris (CNSMDP) depuis 1998. Ses dispositions pour la pédagogie l'amènent à donner de nombreuses master-classes, en France et à l'étranger.

**Hidéki Nagano**

Né en 1968 au Japon, Hidéki Nagano est membre de l'Ensemble intercontemporain depuis 1996. À l'âge de 12 ans, il remporte le Premier Prix du Concours national de la musique réservé aux étudiants. Après ses études à Tokyo, il

entre au Conservatoire de Paris (CNSMDP) où il étudie le piano auprès de Jean-Claude Pennetier et l'accompagnement vocal avec Anne Grappotte. Après ses premiers prix (accompagnement vocal, piano et musique de chambre), il est lauréat de plusieurs compétitions internationales : Montréal, Maria-Canals de Barcelone, Prix Samson-François au premier Concours international de piano du XX<sup>e</sup> siècle d'Orléans. En 1998, il est récompensé au Japon par deux prix décernés aux jeunes espoirs de la musique : le Prix Muramatsu et le Prix Idemitsu. Sa discographie soliste comprend des œuvres de Antheil, Boulez, Messiaen, Murail, Dutilleux, Prokofiev, Ravel. Il se produit régulièrement en France et au Japon, comme soliste et en musique de chambre, dans un vaste répertoire s'étendant du classique au contemporain. Il a notamment été invité comme soliste par l'Orchestre Symphonique de la NHK sous la direction de Charles Dutoit.

**Dimitri Vassilakis**

Dimitri Vassilakis est membre de l'Ensemble intercontemporain depuis 1992. Né en 1967, il débute ses études musicales dès l'âge de 7 ans à Athènes, puis au Conservatoire de Paris (CNSMDP), où il obtient les Premiers Prix de piano à l'unanimité (classe de Gérard Frémy), de musique de chambre et d'accompagnement. Il reçoit également les conseils de György Sebök et de Monique Deschaussées. Dimitri Vassilakis se produit en soliste en Europe (Festival de Salzbourg, Mai Florentin), Afrique du Nord, Extrême-Orient,

États-Unis. Son répertoire comprend notamment le *Concerto pour piano* de György Ligeti, *Oiseaux exotiques* et *Un vitrail et des oiseaux* d'Olivier Messiaen, l'œuvre intégrale pour piano de Pierre Boulez et pour piano solo de Iannis Xenakis, *Klavierstück IX* de Karlheinz Stockhausen ou *Petrouchka* d'Igor Stravinski. En 1995, il crée *Incises* de Pierre Boulez et participe à l'enregistrement de *Répons* et de *sur Incises* (Deutsche Grammophon). Il obtient le Grand Prix du disque 2004 de l'Académie Charles-Cros pour *Le Scorpion* de Martin Matalon, dont il a également gravé *Dos formas del tiempo*.

**Samedi 13 mai - 20h****Michel Béroff**

Michel Béroff est né en France et a effectué ses études d'abord au Conservatoire de Nancy, puis au Conservatoire de Paris où il a remporté un Premier Prix en 1966. L'année suivante, il donne avec succès son premier récital à Paris, puis remporte le Premier Prix du Concours Olivier-Messiaen. Il devient alors l'un des plus grands interprètes de Messiaen, ainsi que de Beethoven, Brahms, Bartók, Prokofiev, Mozart, Debussy, Moussorgski, Stravinski, Schumann et Schubert. La carrière de Michel Béroff le mène à travers le monde entier, travaillant avec de grands chefs d'orchestres tels que Abbado, Barenboïm, Bernstein, Boulez, Dorati, Dutoit, Masur, Ozawa, Previn, Rostropovitch, Sinopoli, Solti, Sado et Tennstedt. Il joue aussi bien en récital qu'en musique de chambre avec Pierre Amoyal, Jean-Philippe Collard, Augustin

Dumay, Barbara Hendricks et Lynn Harrell, parmi tant d'autres. Michel Béroff a également étudié la direction d'orchestre et le répertoire pour la main gauche. Michel Béroff est régulièrement invité en Asie où il donne des séries de récitals, des concerts avec orchestre et des master-classes. Plusieurs tournées consécutives au Japon l'amènent à jouer avec l'orchestre du NHK, sous la direction d'Esa-Pekka Salonen, l'Orchestre Philharmonique de Shinsei, le Nouvel Orchestre Philharmonique du Japon, l'Orchestre Philharmonique d'Osaka... Il donne des récitals au Festival de Saito Kinen, à Kamakura, au Centre des Arts de Saitama, à Shizuoka, à Tokyo. Il a enregistré *Le Bal masqué* avec Seiji Ozawa et Wolfgang Holzmair pour Philips. Michel Béroff partira prochainement en Corée où il donnera un récital et jouera avec l'Orchestre du KBS, puis à Taiwan avec l'Orchestre Symphonique de Taïwan. Aux États-Unis, le public a eu le grand plaisir de l'entendre avec l'Orchestre Philharmonique de New York sous la direction de Kurt Masur pour le concert d'ouverture de la saison 1999/2000. En Europe, Michel Béroff joue régulièrement en Angleterre, en Espagne, en Allemagne, en Grèce, en Belgique... Il a notamment effectué une brillante tournée en Angleterre et en Espagne, avec le London Philharmonic Orchestra sous la direction de Kurt Masur. Il a également joué le *Concerto pour piano n° 3* de Prokofiev avec l'Orchestre National de France sous la direction de Yutaka Sado à Paris et Athènes. Michel Béroff a récemment joué avec l'Orchestre de Paris les *Concertos n° 1 et 4* de Prokofiev sous

la direction de Christoph Eschenbach. Michel Béroff a beaucoup enregistré. Ses disques chez EMI comprennent des œuvres de Prokofiev (avec l'Orchestre du Gewandhaus et Kurt Masur), Stravinski et Liszt, ainsi que des œuvres de Messiaen, Schumann, Brahms et Debussy. Pour DGG, il a enregistré le *Concerto pour la main gauche* de Ravel avec le London Symphony Orchestra et Claudio Abbado. Denon publie l'intégrale de l'œuvre pour piano de Debussy.

**Michel Tabachnik**

Michel Tabachnik fut très jeune le chef titulaire de l'Orchestre de la Fondation Gulbenkian à Lisbonne. Plus tard, il fut chargé par le ministère de la culture français de fonder l'Orchestre Philharmonique de Lorraine, à Metz. Puis Pierre Boulez lui confia la création et la direction musicale de l'Ensemble intercontemporain à Paris. Par ailleurs, Michel Tabachnik est l'invité des orchestres les plus prestigieux, au nombre desquels le Berliner Philharmoniker, l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre de Paris, celui de la NHK de Tokyo ainsi que de nombreux festivals, dont ceux d'Aix-en-Provence, Luzerne, Salzbourg, etc. Dans le domaine lyrique, Michel Tabachnik s'est produit aux opéras de Paris, Genève, Zurich, Copenhague, Lisbonne, Rome, Montréal, Gênes, etc. Il a été l'invité privilégié de la Canadian Opera Company à Toronto, où il a dirigé, entre autres productions, *Lohengrin*, *Madame Butterfly*, *Carmen* et *The Rake's Progress*. Michel Tabachnik a été nommé chef d'orchestre titulaire du Noord Nederlands Orkest (NNO). Il assume cette nouvelle

responsabilité depuis septembre 2005. Durant la saison 2004/05, Michel Tabachnik a dirigé le Philharmonia de Prague à la Cité de la musique dans un programme témoignant de l'éclectisme d'un interprète qui a toujours aimé juxtaposer les répertoires de différentes époques : les deux moments forts de la soirée furent l'Ouverture de *Lohengrin* et *Terretektorh* de Xenakis. Michel Tabachnik a également dirigé avec succès le prestigieux orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam. Le chef d'orchestre, qui apprécie le travail avec de jeunes musiciens, collabore régulièrement avec plusieurs orchestres de jeunes. Il a été le directeur artistique de l'Orchestre des Jeunes du Québec (1985-1989) et, sur une période de douze ans, de celui des Jeunes de la Méditerranée, qu'il a lui-même fondé en 1984. Michel Tabachnik est aussi un pédagogue respecté. Il a donné de nombreuses master-classes à Amsterdam (NOS de Hilversum), à Lisbonne (Fondation Gulbenkian), aux Conservatoires Nationaux Supérieurs de Paris et de Lyon, à l'Académie de Stockholm, etc. Il a été professeur de direction d'orchestre successivement à l'Université de Toronto (1984-1991) et à l'Académie royale de musique de Copenhague (1993-2001). Michel Tabachnik a étudié le piano, la composition et la direction dans sa ville natale de Genève. Ses études à peine terminées, il devient un protégé d'Igor Markevitch, de Herbert von Karajan et surtout de Pierre Boulez, dont il a été l'assistant pendant quatre années, principalement avec l'Orchestre de la BBC, à Londres (1966-1971). Cette collaboration l'a rapproché

de la musique de notre temps. Ainsi, il a interprété en première mondiale un grand nombre d'œuvres, en particulier du compositeur Iannis Xenakis, qui le considérait comme son interprète favori. En plus de son travail de chef d'orchestre, Michel Tabachnik compose. Ses œuvres sont largement reconnues et appréciées. C'est ainsi qu'il a honoré de nombreuses commandes, dont *La Légende de Haïsha* pour le bicentenaire de la Révolution Française, *Le Cri de Mohim* pour les 700 ans de la Confédération suisse, ou *Le Pacte des Onze* pour l'Ircam à Paris. Michel Tabachnik enregistre pour Erato et Lyrinx, avec qui il est associé depuis 1991. Sa discographie témoigne de l'éclectisme de son répertoire, qui s'étend de Beethoven à Honegger, de Wagner à Xenakis. Son enregistrement du *Concerto pour piano* de Schumann (avec Catherine Collard) a été plébiscité par le jury international de la Radio Suisse Romande. En 1995, Michel Tabachnik a été consacré Artiste de l'année par le Centro Internazionale di Arte e Cultura à Rome.

#### **Orchestre de la Radio flamande**

L'Orchestre de la Radio flamande est un orchestre symphonique qui, en tant qu'ensemble moderne et contemporain, apporte une réponse personnelle à tous ceux qui s'interrogent sur l'avenir de l'orchestre traditionnel au XXI<sup>e</sup> siècle. Outre le grand répertoire du XX<sup>e</sup> siècle, il donne également une voix à la musique symphonique contemporaine. Bien conscient de sa mission sociale, l'Orchestre de la Radio flamande accorde une attention toute particulière aux

jeunes à travers des projets socioculturels, des productions spécifiques et des répétitions publiques. Fondé en 1935 sous l'égide de la radiotélévision publique, l'Orchestre de la Radio flamande a évolué depuis d'un ensemble de studio vers un ensemble de concert. Ayant acquis son indépendance en 1998, il est doté d'un fonctionnement propre. Après quelques années à Louvain, l'orchestre a repris cette saison ses quartiers dans l'immeuble Flagey, à Bruxelles. Yoel Levi, premier chef d'orchestre de l'Orchestre de la Radio flamande depuis la saison 2001/02, explore le grand répertoire symphonique. Sous la direction de différents chefs invités dont la réputation n'est plus à faire, l'orchestre recherche en outre de nouvelles manières de donner des concerts et construit des ponts vers d'autres genres musicaux et disciplines artistiques. L'Orchestre de la Radio flamande est orchestre en résidence à la salle De Bijloke à Gand depuis la saison 2004/05. À Bruxelles, sa ville d'origine, il prépare sa propre série de représentations dans les locaux de la place Flagey et consacre beaucoup d'attention à une présence manifeste, un programme éducatif accessible et une forte implication dans la vie du quartier. Il propose par ailleurs un cycle permanent de concerts au Palais des Beaux-Arts, au Centre culturel de Louvain et au Casino Kursaal d'Ostende. L'orchestre se produit aussi régulièrement à Anvers, Bruges, Hasselt et dans le reste de la Flandre. L'Orchestre de la Radio flamande s'est forgé depuis 2004 une place dans l'industrie cinématographique internationale. C'est ainsi

que, sous la direction du compositeur Howard Shore, il a enregistré la bande originale de *The Aviator*, un film de Martin Scorsese dont la musique fut récompensée en 2005 par un Golden Globe. L'orchestre entretient déjà depuis 2000 des liens étroits avec le Festival international du Film de Flandre et a participé à *Jean-Baptiste*, le deuxième volet de la trilogie de l'excentrique réalisateur flamand Wayne Traub. L'Orchestre de la Radio flamande est également présent au Festival du Film de Berlin 2005. L'orchestre a maintenu des contacts étroits avec la radiotélévision publique : quasiment tous ses concerts sont enregistrés par la VRT et l'orchestre ne manque jamais à l'appel lors des événements diffusés à la radio ou à la télévision. Il enregistre en collaboration avec Klara une série de CD dédiés aux compositeurs flamands. Une nouvelle collection de CD consacrée au répertoire du XX<sup>e</sup> siècle est également disponible depuis la saison 2004/05 sous le label Glossa. Enfin, l'orchestre travaille avec BMG Music Publishing à l'élargissement mondial de sa collection de partitions. Étroitement lié au festival de Flandre, l'Orchestre de la Radio flamande est également soutenu par la Communauté flamande, par la Loterie nationale et par la province du Brabant flamand. Il a pour partenaires médiatiques Klara, De Morgen et Roularta.

#### **Flûtes**

Wouter Van den Eynde \*\*  
Lieve Schuermans \*  
Eric Mertens  
Dirk De caluwe \*

#### **Hautbois**

Joris Van Den Hauwe \*\*  
Elke Meirsmann  
Alex Van Beveren \*

#### **Clarinettes**

Eddy Vanoosthuyze \*\*  
Anne Boeykens \*  
Danny Corstjens

#### **Bassons**

Luc Verdonck \*\*  
Karsten Schmidt \*\*  
Alexander Kuksa  
Elvire Schabon \*

#### **Cors**

Annelies Van Nuffelen \*\*  
Evi Baetens  
Mieke Ailliet \*  
Gery Liekens

#### **Trompettes**

Ward Hoornaert \*\*  
Rik Ghesquière  
Jean Pierre Soens

#### **Trombones**

Dominique Vanhaegenbergh \*\*  
Marc Joris  
Tim Van Medegael \*

#### **Tuba**

Frank Vantroyen \*

#### **Timbales**

Gert Francois \*\*

#### **Percussions**

Frans Pelgrims \*  
Herman Truyens  
Koen Plaetinck  
Henri Zomers  
Roel Vanderspikken  
Norbert Pflanzner

#### **Harpes**

Eline Grosloot \*  
Karen Peeters

#### **Claviers**

Paul Hermesen

#### **Violons I**

Henry Raudales (violon solo supersoliste)  
Ezequiel Larrea \*\*  
Goossens Maurits \*  
Ewa Krason  
Stefan Claeys  
Philippe Tjampens  
Andrei Dudek  
Traey Marleen  
Sherazad Djanati  
Kris Janssens  
Katarina Bassez  
Eva Vermeeren  
Tchalakova Radostina  
Anne Van Coillie  
Hanna Drzeswiecka  
Eva Bobrowska

#### **Violons II**

Ivo Lintermans \*\*  
Marc Steylaerts \*  
Bruno Linders  
Karine Martens  
Francis Vanden Heede  
Yuki Hori  
Ion Dura  
Cristina Constantinescu  
Tim Breckpot  
David Roelants  
Lieve Driessen  
Saartje De Muynck  
Martine Beernaert  
Jan Bercu

#### **Altos**

Paul De Clerck \*\*  
Sander Geerts \*  
Anna Przeslawska  
Konrad Kubiak  
Grietje Francois  
Patricia Van Reusel  
Agnieszka Kosakowska  
Stephan Uelpenich  
Barbara Peynsaert  
Eva Fruhauf  
Katrien Smedts  
Korneel Taeckens

#### **Violoncelles**

Luc Tooten \*\*  
Jan Baerts  
Bea Schilders  
Livin Vandewalle

Barbara Gerarts  
Kirsten Andersen  
Anne Debaisieux  
Gabriella Strumpel  
Dominique Peynsaert  
Liesbet Engelen

#### **Contrebasses**

Marc Saey \*\*  
Jan Buysschaert \*\*  
Joost Maegerman \*  
Filippe Stepman  
Willy Van Severen  
Francois Haag  
Eric Cantrijn  
Koen Toté

\*\* supersoliste  
\* soliste

#### **Dimanche 14 mai - 16h30**

##### **Paul-Alexandre Dubois**

Après avoir étudié le piano, le chant, le violon et la contrebasse au Conservatoire de Saint-Malo, Paul-Alexandre Dubois poursuit sa formation musicale au CNR de Rueil-Malmaison où il obtient un Premier Prix de chant. Il étudie avec Camille Maurane, entre à la Maîtrise Nationale de Versailles, au Studio Versailles Opéra, puis au Conservatoire de Paris (CNSMDP) dans la classe d'interprétation de musique baroque de William Christie et celle de chant de Robert Dumé, dans laquelle il obtient le diplôme et le prix. Il a participé aux productions et enregistrements de nombreux ensembles : Groupe Vocal de France, Nouvel Ensemble Vocal, Chapelle Royale, Arts Florissants, Collegium Vocale de Gand... Il est l'un des membres fondateurs du Chœur de Chambre Accentus et d'Axe 21, pour lequel il a assuré la préparation et la direction artistique de certains

programmes. Sur scène, il fut notamment Bosun (*Billy Budd* de Britten) au Théâtre de la Fenice de Venise, Blaze (*The Lighthouse* de Peter Maxwell Davies) à la Maison de la Musique de Nanterre, il a créé le rôle de Hans-Karl de *Carillon* d'Aldo Clementi au Théâtre de la Scala de Milan... Il participe à des créations de spectacles de théâtre musical comme *Le Mal de lune* de Sandro Gorli, *Sainte Jeanne des Abattoirs* de Brecht (Atelier du Rhin), *Forever Valley* de Gérard Pesson (Théâtre des Amandiers, Nanterre). Paul-Alexandre Dubois a également interprété en récital des œuvres de Schönberg (Midis musicaux du Châtelet), de Rossini (Théâtre des Bouffes du Nord, piano: Alain Planès), de Harry Partch (Musée Instrumental de Berlin, guitare adaptée : Didier Ashour), de Joseph Kosma (piano : Françoise Tillard), John Cage (ensemble Dédalus, Péniche Opéra)...

#### Jean-Pierre Collot

Né à Metz, il étudie au Conservatoire de Paris (CNSMDP) et y obtient des premiers prix de piano, musique de chambre et accompagnement dans les classes de Jean-Claude Pennetier, Christian Ivaldi et Jean Koerner. Il mène une carrière de soliste et de chambriste avec une prédilection pour le répertoire du début du XX<sup>e</sup> à nos jours, notamment au sein de l'ensemble Recherche (Allemagne) dont il est l'un des neuf membres. Il se produit dans les principaux centres musicaux et festivals internationaux de musique contemporaine d'Europe, ainsi

qu'au Japon. Il travaille en étroite collaboration avec de nombreux compositeurs, parmi lesquels Hugues Dufourt, Helmut Lachenmann ou Salvatore Sciarrino, et a donné de nombreuses créations. Parmi les chefs avec lesquels il s'est produit récemment figure Pierre Boulez, sous la direction duquel il a interprété *Points on a Curve* de Berio. De nombreux enregistrements témoignent de son activité, consacrés à Schönberg, Stefan Wolpe, Erich I. Kahn, Brian Ferneyhough, Morton Feldman, Bruno Mantovani... Il vit actuellement à Zurich.

#### Accentus/Axe 21

L'ensemble Axe 21 permet l'expression des personnalités et des talents de solistes issus du chœur Accentus dans le répertoire contemporain du type un par voix. Axe 21 déploie de multiples facettes dans ce répertoire et a notamment interprété *A-Ronne* de Luciano Berio, *Song Books* de John Cage, *Mahagonny Songspiel* de Kurt Weill, *Desert Music* de Steve Reich. Depuis 1999, Axe 21 collabore régulièrement avec l'Ensemble intercontemporain. Il a notamment participé aux créations du *Jardin d'hiver* de Philippe Fénélon, de *Mobiles* de Marc-André Dalbavie sous la direction de David Robertson, à la première française du *Vöynich Cipher Manuscript* de Hanspeter Kyburz ainsi qu'à une reprise de *Scardanelli-Zyklus* de Heinz Holliger sous la direction du compositeur à la Cité de la musique. Axe 21 a également été présent aux côtés de l'Ensemble intercontemporain dans le cadre du cycle Berio/Bach avec *Laborintus II* de Luciano Berio, présenté à Paris puis en tournée

à l'étranger (Megaron d'Athènes, Philharmonie de Berlin). Axe 21 est présent dans la programmation 2005/06 du chœur Accentus autour de trois temps forts : la présentation de l'intégralité du cycle de madrigaux de Philippe Fénélon dans la version avec trio à cordes et théorbe, un concert consacré aux *Consolations* d'Helmut Lachenmann dirigé par Denis Comtet, chef associé d'Accentus, et enfin une nouvelle exécution des *Song Books* de John Cage, collection de pièces vocales ou théâtrales laissant une grande liberté aux interprètes de l'ensemble dans cette partition de musique indéterminée. Caroline Chassany, Paul-Alexandre Dubois, Jean-Yves Ravoux, Valérie Rio et Kamil Tchalaev participent régulièrement aux projets Axe 21 et l'enrichissent par la diversité et l'originalité de leurs parcours artistiques respectifs.

*Accentus est aidé par le Ministère de la Culture et de la Communication – DRAC Île-de-France au titre de l'aide aux ensembles conventionnés. Accentus est associé à l'Opéra de Rouen/Haute-Normandie. Il est subventionné par la Ville de Paris, la Région Île-de-France, et reçoit également le soutien de la SACEM, Musique Nouvelle en Liberté et l'AFAA pour ses tournées à l'étranger. Accentus est membre de la FEVMS (Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés). Mécénat Musical Société Générale, mécène principal d'Accentus.*

**Mardi 16 mai - 20h**  
**Dimanche 21 mai - 16h30**

#### Jérôme Laran

Après de brillantes études au Conservatoire de Paris (CNSMDP), où il obtient notamment le Prix de saxophone mention très bien à l'unanimité premier nommé (classe de Claude Delangle), Jérôme Laran intègre le cycle de perfectionnement en 2003. Il remporte le Premier Prix à l'unanimité au Concours international de saxophone du Luxembourg (2000) et se distingue également lors des concours internationaux de l'ARD de Munich (2001), Adolphe Sax de Dinant (2002), etc. Élu « Révélation Classique 2004 » par l'ADAMI, il se produit au Festival de Prades, ainsi que dans le cadre des Transclassiques, salle Gaveau à Paris. Il est soutenu par les fondations Sasakawa et Vincent-Meyer et vient de devenir lauréat de la fondation Cziffra. Le pianiste Kun-Woo Paik le sélectionne pour donner un concert au Festival Dinard Côte-Émeraude (2004) et il participe également à la première de l'émission *Dans la cour des grands* de Gaëlle Le Gallic sur France Musique. Il joue sous la direction de Georges Prêtre, Michel Plasson, Pinchas Steinberg, dans des salles prestigieuses (Philharmonies de Berlin et de Cologne, Halle aux grains de Toulouse, Gaveau, Victoria Hall de Genève, Salle Franz-Liszt de Budapest...). Désirant placer le saxophone dans une dynamique d'ouverture et de métissage instrumental, il donne en février 2005 un récital mêlant improvisations et musique écrite au Théâtre Mogador de Paris dans des œuvres de Masakazu

Natsuda, Astor Piazzolla et Thierry Escaich. Il vient également de se produire pour la première fois en Chine et il assure depuis peu la direction artistique d'un nouveau festival dans les Hautes-Pyrénées : les Rencontres Internationales de Musique de Chambre de Capvern les Bains. Très actif dans le domaine de la création contemporaine, il donne en première mondiale le concerto *Scelcius Firmus* de Frédéric Verrières en compagnie de l'ensemble Itinéraire lors du festival Ars Musica de Bruxelles. Il crée le concerto *L'Ombre des rêves* de Bernat Vivancos avec l'Orchestre des Lauréats du Conservatoire et participe également à un concert de musiques improvisées lors du festival Agora de l'Ircam. En 2004, il intègre l'ensemble de musique contemporaine CAIRN et travaille avec de nombreux compositeurs : Jérôme Combier, Philippe Leroux, Bruno Mantovani, Franck Bédrossian... En septembre 2005, il enregistre un CD consacré à des musiques influencées par l'improvisation dans le cadre de la collection « Jeunes Soliste » du Conservatoire de Paris et de la Fondation Meyer.

#### Varoujan Doneyan

Né en 1986, Varoujan Doneyan commence ses études au Conservatoire de Bry-sur-Marne à l'âge de 8 ans. Il intègre ensuite la classe d'Anne-Marie Morin au Conservatoire du IX<sup>e</sup> arrondissement et obtient un Premier Prix de violon en 2002. Il complète actuellement sa formation au Conservatoire de Paris (CNSMDP) auprès de Boris Garlitsky et Igor Volochine et suit des cours de musique de chambre dans la classe de Vladimir

Mendelssohn. Varoujan Doneyan a participé à des sessions d'orchestre dirigées par Kurt Masur, Heinz Holliger et Christoph Eschenbach. En 2005, il s'est produit dans le cadre du Festival de Santander (Espagne) et a bénéficié des conseils de Zakhar Bron, Paul Neubauer et Natalia Shakhovskaya. Il est lauréat 2006 de la Fondation Drouet-Bourgeois.

#### Daniel Dobbels

Né en 1947, Daniel Dobbels suit des études de lettres qui le conduisent, sans paradoxe, à la pratique du mime et de la danse contemporaine (1975). Dès 1976, il danse pour Susan Buirge, Alex Witzman-Anaya et Christine Gérard. Parallèlement, il crée ses premières chorégraphies en collaboration avec Maïté Fossen, François Verret et Christine Gérard (*Le Silence des sirènes*, 1984) puis, au sein d'Arcor, des pièces qu'il signe seul : *Noli me tangere* (1985), *Sans connaissance* (1986), *L'Enfer* (1987), *L'Absence d'écho* (1988), *Et le ciel reste intact* (1990), etc. Après avoir fondé la revue *Empreintes, écrits sur la danse* (1977), il assure les fonctions de critique d'art à *Libération* (1982-1992), de chroniqueur au *Panorama* de France Culture (1987-1997) et publie de nombreux ouvrages sur l'art et la danse (Staël, Bruegel, Martha Graham, *Danses tracées*, etc.). En 1987, il entre au comité de rédaction de la revue *Lignes* (1987-1999). Il développe un champ de recherche sur la danse contemporaine par le biais de conférences ou d'actions, comme la Nuit du cinéma et de la danse allemande. Depuis 2003, il participe à l'émission *Tout arrive* sur France Culture.

Entre 2000 et 2003, dans le cadre de la compagnie De l'Entre-Deux, il crée *D'un jour à l'autre*, suite irrégulière de danses déclinant chacune une modalité du temps. Il reprend aussi les pièces *L'Enfer, Est-ce que ce qui est loin s'éloigne de l'être humain ?*, sur Oskar Schlemmer, et *She Never Stumbles*, solo dansé par Brigitte Asselineau. En 2004, il crée *Ni/Et*, approche chorégraphique de l'œuvre de Morton Feldman, et *10'*. Il crée aussi un événement dansé autour de Francis Picabia, *L'Élégance d'un soir*, dans le cadre d'une exposition au Musée Pierre-André-Benoît d'Alès en partenariat avec la Scène Nationale Le Cratère. Daniel Dobbels donne aussi de nombreuses conférences sur la danse et l'art en général, en lien avec son travail de chorégraphe ou non. Il est également l'auteur de *L'Ortie*, poème fleuve de 800 pages qu'il a lu publiquement au Triangle à Rennes en octobre 2005.

### Brigitte Asselineau

Brigitte Asselineau étudie les techniques Graham, Limon et Nikolaïs avec Christine Gérard avant de rejoindre le CNDC d'Angers, dirigé par Alwin Nikolais, en 1980. Auprès d'Anne Koren, Jean Pomarès et Ruth Barnes, elle étudie la technique Cunningham. Brigitte Asselineau est interprète auprès de Christine Gérard, Daniel Dobbels (depuis 1983), Nathalie Collantes, Odile Duboc, appréciant les collaborations longues et prenant le temps d'approfondir les langages. Diplômée d'État, elle accorde également une place importante à l'enseignement et à la transmission en direction des professionnels et des amateurs

(Conservatoire de La Rochelle, École Nationale d'Art de Cergy-Pontoise, Centres Chorégraphiques Nationaux de Belfort et de Tours, ...). Elle crée la compagnie. De l'Entre-Deux en 2000 avec Daniel Dobbels, dont elle est la complice artistique et danse dans toutes les pièces. Elle présente aussi en solo ou avec d'autres danseurs des conférences dansées : *Mon sujet et Non-dit*.

### Junior Ballet

Le Junior Ballet a été créé en 1993 avec l'instauration pour les étudiants d'une cinquième année entièrement dévolue à la préparation professionnelle. Le Junior Ballet donne pendant l'année une série de représentations au Conservatoire de Paris (CNSMDP), puis en tournée en France et à l'étranger. Encadrés par deux maîtres de ballet, travaillant comme dans le cadre d'une compagnie professionnelle, les étudiants du Junior Ballet assimilent les pièces du répertoire classique et contemporain et travaillent aux côtés de chorégraphes à qui le Conservatoire commande des créations. De nombreuses master-classes jalonnent également l'année, permettant aux étudiants d'enrichir leur pratique de styles, techniques et répertoires variés. L'année du Junior Ballet, rompant avec la scalarité des quatre premières années du cursus, met les étudiants en situation d'autonomie dans un cadre de pratique pré-professionnelle, qui leur permet de monter sur scène, s'approprier le plateau, se confronter au processus de création avec des chorégraphes et de rencontrer le public. Leur maturité d'artiste, leur regard sur leurs pratiques et leur projet

professionnel s'affirment, leur donnant les meilleures chances d'intégrer les compagnies nationales et internationales. Le répertoire du Junior Ballet se renouvelle chaque année. Il est composé d'œuvres de grands chorégraphes, de toutes périodes et de tous styles, de Balanchine à Forsythe, de Merce Cunningham à Angelin Preljocaj, en passant par Dominique Bagouet. Des chorégraphes actuels créent également chaque année pour le Junior Ballet, en classique comme en contemporain – ces dernières années, notamment Claude Brumachon, Mark Tompkins, Carolyn Carlson et Lucinda Childs. Autour des représentations données par le Junior ballet, des actions d'animation et de sensibilisation peuvent être organisées auprès du public (scolaires, danseurs amateurs, abonnés, tout public), sous forme de répétitions publiques (répétition d'une partie du programme devant le public, puis dialogue avec les danseurs et le maître de ballet) et d'ateliers d'approche du répertoire (initiation du public au répertoire du Junior Ballet sous forme d'ateliers).

Aurélien Berland  
Loïc Darolles  
Jean-Gérald Dupau  
Anaëlle Echalié  
Matthieu Geffré  
AnneSophie Lancelin  
Léa Lansade  
Claire Malchrowicz  
CharlieAnastasia Merlet  
Camille Ollagnier  
Anne Palomeres  
Katia Petrowick  
Mathilde Rondet  
Guilhem Rouillon  
Pauline Simon  
Claire Tran  
Mathilde Vrignaud

### Jeudi 18 mai - 20h

#### Dimitri Vassilakis

Dimitri Vassilakis est membre de l'Ensemble intercontemporain depuis 1992. Né en 1967, il débute ses études musicales dès l'âge de 7 ans à Athènes, puis au Conservatoire de Paris (CNSMDP), où il obtient le Premiers Prix de piano à l'unanimité (classe de Gérard Frémy), de musique de chambre et d'accompagnement. Il reçoit également les conseils de György Sebök et de Monique Deschaussées. Dimitri Vassilakis se produit en soliste en Europe (Festival de Salzbourg, Mai Florentin), Afrique du Nord, Extrême-Orient, États-Unis. Son répertoire comprend notamment le *Concerto pour piano* de György Ligeti, *Oiseaux exotiques* et *Un vitrail et des oiseaux* d'Olivier Messiaen, l'œuvre intégrale pour piano de Pierre Boulez et pour piano solo de Iannis Xenakis, *Klavierstück IX* de Karlheinz Stockhausen ou *Petrouchka* d'Igor Stravinski. En 1995, il crée *Incises* de Pierre Boulez et participe à l'enregistrement de *Répons* et de *sur Incises* (Deutsche Grammophon). Il obtient le Grand Prix du disque 2004 de l'Académie Charles-Cros pour *Le Scorpion* de Martin Matalon, dont il a également gravé *Dos formas del tiempo*.

#### Hilary Summers

Hilary Summers est née à Newport, dans le sud du Pays de Galles. Elle obtient une licence de musique à la Reading University avant de poursuivre ses études de chant à la Royal Academy of Music et au National Opera Studio de Londres. Depuis ses débuts en 1992 au Scottish Opera

dans le rôle d'une Walkyrie sur échasses, elle mène une carrière riche et diversifiée, avec un répertoire allant du XII<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle. Possédant une vraie voix de contralto doublée d'une large étendue vocale, elle attire l'attention de nombreux compositeurs contemporains. C'est ainsi qu'elle crée, en 1999, le rôle de Stella dans l'opéra *What Next* d'Elliott Carter à la Staatsoper de Berlin sous la direction de Daniel Barenboim, rôle qu'elle reprend au Carnegie Hall et à Chicago avec le Chicago Symphony Orchestra. Elle chante également cette œuvre avec le Nederlands Kamerorkest et l'Orchestre Philharmonique Royal de Flandre, tous deux dirigés par Peter Eötvös, le London Sinfonietta par Oliver Knussen, et l'Ensemble intercontemporain par Kent Nagano. En 2002, elle incarne Irma dans l'opéra d'Eötvös *Le Balcon*, donné en création mondiale au Festival d'Aix-en-Provence et repris dans une tournée européenne au cours de la saison 2003/04. Depuis quatre ans, elle sillonne le vieux continent en interprétant *Le Marteau sans maître* avec l'Ensemble intercontemporain sous la direction de Pierre Boulez. La sortie discographique qui en résulte (Deutsche Grammophon) a été vivement acclamée par la critique et l'enregistrement a récemment reçu le Grammy Award dans la catégorie « Best Small Ensemble Performance ». À Chicago, dans le cadre de la célébration des 80 ans de Pierre Boulez, elle a chanté *Le Visage nuptial* avec le Chicago Symphony Orchestra sous la direction du compositeur. En Grande-Bretagne, elle nourrit une relation privilégiée avec

Michael Nyman. Elle a gravé ses musiques de film pour *Le Journal d'Anne Frank*, *The Claim* et *The Libertine* ainsi que son opéra *Noises Sounds and Sweet Airs*. Elle s'est produit en tournée dans le monde entier avec le Michael Nyman Band dans des œuvres du compositeur, telles ses *Six Celan Songs*, *Prospero's Books* et son *Cycle of Disquietude*. Nyman a écrit pour elle le premier rôle de son opéra *Facing Goya* créé en Espagne et joué ensuite dans tout le pays. Elle travaille fréquemment avec le compositeur Joby Talbot et a notamment chanté dans la bande sonore du film *Hitchhiker's Guide to the Galaxy* et dans la série télévisée *The League of Gentlemen*. En ce qui concerne le répertoire baroque, Hilary Summers collabore régulièrement avec les meilleures formations orchestrales sur instruments anciens et leurs chefs, parmi lesquels Christopher Hogwood et l'Academy of Ancient Music, Paul McCreesh et le Gabrieli Consort, Christophe Rousset et Les Talens Lyriques, Thomas Hengelbrock et le Balthasar Neumann Ensemble ainsi qu'Andrew Manze et The English Concert. Un lien particulièrement chaleureux avec William Christie et Les Arts Florissants a permis l'enregistrement d'*Orlando* de Haendel chez Erato, dans lequel elle tient le rôle de Medoro. Elle rejoindra ce même ensemble, l'an prochain à Vienne, pour chanter la Sorcière dans une production de *Dido and Aeneas* de Purcell. Deux CD dans la collection consacrée par le label Hyperion à la musique religieuse de Vivaldi ainsi que la sérénade *La Senna Festeggiante* du même compositeur sont le fruit d'une collaboration active

avec Robert King et The King's Consort. On pourra entendre en 2006 la chanteuse aux côtés de ces mêmes musiciens dans *la Requiem* et *la Missa in honorem Sanctae Ursulae* de Michael Haydn aux BBC Proms. Se produisant régulièrement au sein de la Early Opera Company sous la direction de Christian Curnyn, elle a récemment gravé pour Chandos le rôle de Rosmira dans *Partenope* de Haendel. Dans le domaine lyrique, Hilary Summers, tout en ayant la stature pour interpréter les grands héros haendéliens tels Giulio Cesare ou le dieu Mars dans *Il Divisione del mondo* de Legrenzi, sait, à l'occasion, aborder avec humour des personnages comme la dominatrice Mescalina (*Le Grand Macabre* de Ligeti), l'amazone Hippolyta (*A Midsummer Night's Dream* de Britten) ou encore la femme à barbe Baba la Turque (*The Rake's Progress* de Stravinski). Ses incarnations de femmes d'âge mûr comprennent la Terre mère Gaea dans *Daphne* de Strauss et Mrs. Sedley dans *Peter Grimes* de Britten (Festival de Glyndebourne). Elle a tout récemment joué le rôle de la Blanchisseuse dans l'opéra *Rage d'amours* de Rob Zuidam au Nederlandse Opera d'Amsterdam ainsi qu'Hippolyta au Teatro Real de Madrid. Comme toute contralto qui se respecte, Hilary Summers a une dévotion toute particulière pour les œuvres d'Elgar. Elle a eu le privilège d'interpréter à plusieurs reprises *The Dream of Gerontius* sous la direction de Vernon Handley, avec qui elle a également chanté *Sea Pictures*. Parmi ses engagements futurs : *Elias* en tournée avec The King's Consort, une nouvelle œuvre de théâtre vocal de

George Benjamin pour le Festival d'Automne à l'Opéra Bastille de Paris, une série de concerts avec l'Orchestra simfònica de Barcelone et *Il Ritorno d'Ulisse in patria* avec Les Talents Lyriques en 2007. Ses nombreuses productions discographiques comprennent entre autres des œuvres de Haendel – *Messiah* avec le King's College de Cambridge et *Lotario* (Idelberto) avec Alan Curtis et Il Complesso Barocco – ainsi que *A Midsummer Night's Dream* (Hippolyta) avec le London Symphony Orchestra sous la direction de Sir Colin Davis. Paraîtront très prochainement la *Petite Messe solennelle* de Rossini avec The King's Consort et les *Six Celan Songs* de Michael Nyman.

#### **Pierre-André Valade**

Directeur musical de l'Ensemble Court-circuit depuis 1991, Pierre-André Valade fait ses débuts symphoniques en 1996 avec la *Turangelila-Symphonie* d'Olivier Messiaen au Festival de Perth (Australie), à la tête du West Australian Symphony Orchestra. Il reçoit alors de nombreuses invitations en Europe, parmi lesquelles celle du Bath International Music Festival où il dirige le London Sinfonietta, formation avec laquelle il commence une collaboration régulière. C'est à la tête de cet ensemble qu'il participe à l'hommage rendu à Pierre Boulez au South Bank Centre en 2000 pour le 75<sup>e</sup> anniversaire du compositeur, qu'il se produit au Festival de Sydney en 2003 et qu'il dirige régulièrement *Theseus Game* de Harrison Birtwistle, pour deux chefs et grand ensemble – dont il donne la création mondiale en novembre 2003 à Duisburg avec Martyn Brabbyns, à la tête

de l'Ensemble Modern de Francfort. Avec ce même Ensemble Modern, il enregistre *Theseus Game* pour Deutsche Grammophon et participe en septembre 2004 au Festival de Lucerne. Si Pierre-André Valade dirige régulièrement les plus importants ensembles européens spécialisés dans le répertoire du XX<sup>e</sup> siècle, on le retrouve également depuis plusieurs années à la tête de grandes formations symphoniques dans des œuvres majeures du répertoire (Mahler, Debussy, Ravel, Wagner, Stravinski, Bartók...). Ainsi, il s'est produit à la tête du Philharmonia Orchestra, tout d'abord pour le 50<sup>e</sup> anniversaire du Royal Festival Hall à Londres en 2001, puis à nouveau en 2003 (*Quatrième Symphonie* de Gustav Mahler) et 2004 pour le festival « Omaggio, a celebration of Luciano Berio » au Royal Festival Hall (avec au programme, notamment, *Petrouchka* d'Igor Stravinski et la première audition au Royaume-Uni de *Stanze*, dernière œuvre écrite par Luciano Berio). Il a également dirigé le BBC Symphony Orchestra, les solistes de la Philharmonie de Berlin à l'Osterfestspiele Salzburg (Festival de Pâques de Salzbourg), l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Orchestre Symphonique de Montréal ou encore l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg en 2004 et 2005 et l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich en 2003, 2004 puis 2005.

#### **Ensemble intercontemporain**

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy, alors secrétaire d'État à la Culture, l'Ensemble intercontemporain réunit

31 solistes partageant une même passion pour la musique des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Constitués en groupe permanent, ils participent aux missions de diffusion, de transmission et de création fixées dans les statuts de l'Ensemble. Au côté des compositeurs, ils collaborent activement à l'exploration des techniques instrumentales ainsi qu'à des projets associant musique, danse, théâtre, cinéma, vidéo et arts plastiques. Chaque année, l'Ensemble commande et joue de nouvelles œuvres, qui viennent enrichir son répertoire et s'ajouter aux chefs-d'œuvre du XX<sup>e</sup> siècle. Les spectacles musicaux pour le jeune public, les activités de formation des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs ainsi que les nombreuses actions de sensibilisation des publics, traduisent un engagement profond et internationalement reconnu au service de la transmission et de l'éducation musicale. En résidence à la Cité de la musique (Paris) depuis 1995, l'Ensemble se produit et enregistre en France et à l'étranger où il est invité par de grands festivals internationaux. À partir de septembre 2006, la direction musicale sera assurée par Susanna Mälkki. Financé par le ministère de la Culture et de la Communication, l'Ensemble reçoit également le soutien de la Ville de Paris.

#### **Flûte**

Sophie Cherrier

#### **Hautbois**

Didier Pateau

#### **Clarinete**

Alain Damiens

#### **Basson**

Pascal Gallois

#### **Cor**

Jens McManama

#### **Trompette**

Antoine Curé

#### **Trombones**

Benny Sluchin  
Jérôme Naulais

#### **Tuba**

Arnaud Boukhitine

#### **Percussions**

Vincent Bauer  
Michel Cerutti  
Samuel Favre

#### **Harpe**

Frédérique Cambreling

#### **Violons**

Jeanne-Marie Conquer  
Hae-Sun Kang

#### **Alto**

Odile Auboin

#### **Violoncelle**

Pierre Strauch

#### **Musiciens supplémentaires**

#### **Hautbois**

Timothée Oudinet

#### **Clarinete**

Frank Scalisi

#### **Percussions**

Hervé Trovel  
Hélène Colombotti  
Aurélien Carsalade  
Laurent Fraiche

#### **Piano/célesta**

Sébastien Vichard

#### **Guitare**

Caroline Delume

#### **Contrebasse**

Nicolas Crosse

#### **Vendredi 19 mai - 20h**

#### **Quatuor Parisii**

Le Quatuor Parisii a été créé en 1981 par quatre étudiants du Conservatoire de Paris (CNSMDP) ayant tous obtenu un Premier Prix d'instrument et de musique de chambre. Cette étroite complicité leur a permis d'aborder et de constituer un vaste répertoire avec un style et une sonorité qui leur est propre. Leur curiosité, leur enthousiasme les a menés de Boccherini à la musique de notre temps avec notamment les intégrales de Beethoven, Brahms, Webern et la création de nombreuses pièces contemporaines tant en France qu'à l'étranger (Gilbert Amy, Gérard Pesson, Philippe Boivin, Garcia Roman, Tomas Marco, Richard Rodney Bennett...). Le Quatuor Parisii joue régulièrement en Amérique du Nord, en Amérique du Sud, en Espagne, Allemagne, Angleterre, et dans tous les pays d'Europe du Nord. De nombreux enregistrements témoignent du rayonnement et de l'éclectisme de cet ensemble (Debussy, Ravel – *ffff* de *Télérama* et Choc du *Monde de la musique* –, Fauré, Franck, Webern – Prix de la Nouvelle Académie du disque...). L'enregistrement de la musique de chambre de Reynaldo Hahn avec les deux quatuors à cordes et le quintette avec piano (première mondiale), a été accueilli unanimement par la critique. Deux événements discographiques donnent une

preuve de l'audace avec laquelle le Quatuor Parisii s'engage pour les compositeurs de notre siècle : le *Livre pour quatuor* de Pierre Boulez et l'intégrale des quatuors à cordes de Darius Milhaud. La parution en première mondiale du *Livre pour quatuor* de Boulez donne lieu à de multiples concerts tant en Europe qu'aux États-Unis, en première audition de cette œuvre mythique. Le Quatuor Parisii reçoit le soutien de Musique Nouvelle en Liberté.

### Samedi 20 mai - 20h

#### Michael Wendeborg

Pianiste et chef d'orchestre, Michael Wendeborg est né en 1974 en Allemagne dans une famille de musiciens. Il commence le piano à l'âge de 5 ans et fait ses études auprès de Jürgen Uhde, Bernd Glemser et Benedetto Lupo. En 1990 et 1993, il remporte des premiers prix au Concours National Jugend Musiziert. En 2000, il est lauréat du Concours International Franz-Schubert à Graz et gagne le concours des maisons de radios européennes à Lisbonne. La même année, il intègre l'Ensemble intercontemporain. Il travaille intensément, entre autres, avec Klaus Huber, Jonathan Harvey, Pierre Boulez, György Kurtág et György Ligeti, et se produit régulièrement comme soliste avec l'ensemble. Parallèlement, il se forme, à partir de 2003, à la direction d'orchestre et travaille dès la saison 2005/06 à l'Opéra de Wuppertal. Il joue en tant que soliste aux festivals de Lucerne, Salzbourg et Rheingau et s'est produit avec les orchestres des radios de Francfort, Hambourg et Baden-Baden, avec les Bamberger Sinfoniker et avec

l'Orchestre Philharmonique de Berlin, sous la direction de chefs comme Pierre Boulez, Jonathan Nott, Marek Janowski et Simon Rattle.

#### Stefan Asbury

Dans le monde de la musique contemporaine, Stefan Asbury est considéré comme l'un des plus grands chefs de notre temps. Régulièrement invité par les orchestres, les ensembles et les festivals les plus prestigieux, il a occupé le poste de directeur musical du Remix Ensemble (Casa da Música de Porto) pendant les quatre années qui ont suivi la création du groupe. Au cours de cette période, il a commandé de nouvelles œuvres et programmé des concerts novateurs mêlant le jazz, la musique de film et le théâtre musical. Depuis 1995, il travaille à la Faculté du Centre de musique de Tanglewood, où il a été directeur adjoint des activités liées à la musique nouvelle de 1999 à 2002. Il occupe actuellement la chaire Sana H. Sabbagh à la Faculté de direction. Lors de la dernière saison, Stefan Asbury s'est produit à Amsterdam et au Lincoln Center de New York (création de la musique écrite par Alfred Schnittke pour *Les Derniers Jours de Saint-Petersbourg*), au Barbican Centre de Londres et à la Alte Oper de Francfort (concert Steve Reich avec l'Ensemble Modern), au Festival Musica Nova d'Helsinki avec le Tapiola Sinfonietta, à la Biennale de Venise avec l'Orchestre de Toscane et au Festival de Berlin avec le Klangforum de Vienne (programme Enno Poppe suivi d'un enregistrement). Il a aussi dirigé l'Orchestre de la Radio de Hambourg à l'occasion d'un portrait consacré à Jörg

Widmann et donné des concerts avec l'Orchestre Residentie de La Haye, l'Orchestre de la Radio de Cologne, l'Orchestre de la Radio de Hambourg, le New World Symphony Orchestra et l'Orchestre de Chambre de Munich. En août 2005, il a fait ses débuts au Festival de Salzbourg avec le Klangforum de Vienne. La saison en cours est marquée par des collaborations avec le Hessischer Rundfunk, l'Australian Youth Orchestra, l'Orchestre Philharmonique de Séoul et l'Orchestre Symphonique de Norrköping (concert John Adams à Stockholm). Stefan Asbury participe en outre à des concerts Steve Reich avec le Los Angeles Philharmonic, le London Sinfonietta et l'Ensemble Modern, et à un hommage à Turnage avec l'Orchestre de Chambre d'Écosse (plusieurs concerts à Édimbourg, Glasgow et Londres). Ce printemps, il dirige l'Orchestre Philharmonique de Shanghai dans le cadre de la première saison consacrée à Benjamin Britten par le Festival de Printemps de Shanghai. Ces dernières années, Stefan Asbury a été particulièrement actif dans le domaine de l'opéra. On l'a notamment entendu dans *Berenice* de Johannes Maria Staud (création mondiale à la Biennale de Munich), dans *A Midsummer Night's Dream* de Britten (Tanglewood, été 2004) et dans une version de concert de *Blond Eckbert* de Judith Weir avec l'Orchestre de la Radio de Hambourg. Cet automne, il assurera la création mondiale de *Thyeste* (Jan Van Vlijmen) avec la Monnaie de Bruxelles et le Dutch Touring Opera. Son enregistrement des *Espaces acoustiques* de Grisey avec

l'Orchestre de la Radio de Cologne a reçu le Prix de la Critique allemande et un Diapason d'or. Sa discographie comprend également des œuvres d'Unsk Chin pour Deutsche Grammophon et de Jonathan Harvey (Choc du *Monde de la musique*) avec l'Ensemble intercontemporain, des pièces d'Isang Yun avec le Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin et d'Elliott Carter avec l'Ensemble Sospeso, sans oublier les disques qu'il a consacrés à Philip Cashian et à Rebecca Saunders, respectivement avec le Groupe de Musique Contemporaine de Birmingham et l'ensemble musikFabrik.

#### Orchestre National de Lyon

L'Orchestre National de Lyon est l'héritier de la Société des Grands Concerts de Lyon, fondée en 1905 par Georges Martin Witkowski. En 1969, à l'initiative de la municipalité de Lyon et dans le cadre de la mise en place d'orchestres régionaux par Marcel Landowski, la Société des Grands Concerts devient un orchestre permanent de 102 musiciens, sous le nom d'Orchestre Philharmonique Rhône-Alpes. Depuis lors, l'orchestre est administré et soutenu financièrement par la Ville de Lyon, qui le dote en 1975 d'une salle de concert, l'Auditorium de Lyon, l'une des plus vastes de France avec ses 2100 places. Depuis la création de l'Orchestre de l'Opéra de Lyon en 1983, l'orchestre se consacre, sous la nouvelle appellation d'Orchestre National de Lyon, au répertoire symphonique. Après Louis Frémaux (1969-1971), l'Orchestre National de Lyon a eu pour directeurs musicaux Serge Baudo (1971-1987),

Emmanuel Krivine (1987-2000) et David Robertson (également directeur artistique de l'Auditorium, septembre 2000-juin 2004). Grâce à eux, il s'est hissé au sein de l'élite internationale. Jun Märkl leur a succédé en septembre 2005 au poste de directeur musical de l'orchestre. L'Orchestre National de Lyon a accueilli quelques grands compositeurs de ce siècle venus diriger leurs œuvres, tels Luciano Berio ou Krzysztof Penderecki, et a fait découvrir en première audition mondiale, européenne ou française, les pièces des plus grands créateurs de notre temps, d'Elliott Carter et Toru Takemitsu à Steve Reich et Pierre Boulez. Il mène une politique discographique active, avec notamment, sous la direction de David Robertson, des CD consacrés à Bartók (Harmonia Mundi), Ginastera, Boulez et Reich (Naïve) salués par la critique. Un enregistrement d'œuvres d'Enesco sous la direction de Lawrence Foster est paru en 2005 chez EMI. Établissement de la Ville de Lyon, l'Orchestre national de Lyon est subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication et par la Région Rhône-Alpes.

#### Flûtes

Jean Moreau \*  
France Verrot  
Benoît Le Touzé  
Gionata Sgambaro °

#### Hautbois

Guy Laroche \*  
Philippe Cairey-R.  
Pascal Zamora  
Hélène Mourot °

#### Clarinettes

François Sauzeau \*  
Thierry Mussotte  
Michel Bontoux

Emilie Pinel °  
Coralie Ordulu °

#### Bassons

Olivier Massot \*  
Louis-Hervé Maton \*  
François Apap  
Stéphane Cornard

#### Cors

Yves Stocker \*  
Joël Nicod  
Paul Tanguy  
Olivier Beydon  
Patrick Rouch  
Serge Leriche

#### Trompettes

Christian Leger \*  
Sylvain Ketels \*  
Arnaud Geffray  
Michel Haffner

#### Trombones

Philippe Cauchy \*  
Fabien Lafarge \*  
Frédéric Boulan  
Jean Gotthold

#### Tuba

Christian Delange \*

#### Percussions

Benoît Cambreling \*  
Stéphane Pélegrin \*  
Thierry Huteau \*  
Michel Visse \*  
Stéphanie Huteau °  
Yi-Ping Yang °  
Clément Ducol °  
NN °  
NN °

#### Harpes

Eléonore Euler-C.\*  
Audrey Perrin °  
Sabine Duée °

#### Piano

Elisabeth Rigollet \*

#### Célesta

Agnès Melchior °

**Violons I**

Jennifer Gilbert \*\*  
 Florent Kowalski \*  
 Jacques-Yves Rousseau \*  
 Andréanne Detienne  
 Sandrine Haffner  
 Anne Rouch  
 Roman Zgorzalek  
 Yaël Lalande  
 Sébastien Plays  
 Claudie Boisselier  
 Constantin Corfu  
 Yves Chalamon  
 Annabel Faurite  
 Philippe Lumbus  
 David Zuccolo °  
 Stéphanie Grevedon °  
 NN °

**Violons II**

Catherine Menneson \*  
 Tamiko Kobayashi \*  
 Kaé Kitamaki  
 Bernard Boulfroy  
 Marie-Claire Moissette  
 Haruyo Tsurusaki  
 Mireille Monin  
 Clara Lumbus  
 Marie-France Poirier  
 Véronique Gourmanel  
 Nathalie Crambes °  
 Muriel Dolivet °  
 Virginie Fioriti °  
 Rémi Rière °  
 Mathieu Roussel °  
 NN °

**Altos**

Corinne Contardo \*  
 Fabrice Lamarre \*  
 Vincent Hugon  
 Frank Lombard  
 Catherine Bernold  
 Alain Asanovic  
 Elodie Guillot  
 Carole Millet  
 Manuelle Renaud  
 Bénédicte Dolivet °  
 Maria Mosconi °  
 Marie-Elsa Bretagne °  
 Marie-Florence Ricard °  
 NN °

**Violoncelles**

Nicolas Hartmann \*  
 Philippe de Sacy \*  
 Dominique Denni  
 Mathieu Chastagnol  
 Jean-Marie Mellon  
 Maurice Favre  
 Vincent Falque  
 Stephen Eliason  
 Jean-Etienne Tempo  
 Ludovic Le Touzé °  
 Franck Lepinasse °  
 Laure Bécart °

**Contrebasses**

Botond Kostyak \*  
 Kamil Losiewicz \*  
 Gérard Frey  
 Vincent Menneson  
 Benoist Nicolas  
 Daniel Billon  
 Marie-Noëlle Vial  
 Ewa Janssens °  
 NN °  
 NN °

\*\* supersoliste  
 \* soliste  
 ° supplémentaire

# PROCHAINEMENT

## à la Cité de la musique

**PRATIQUE MUSICALE ADULTE**

**MUSIQUE POP : JOHN LENNON**  
 CYCLE DE 5 SÉANCES  
 DU MARDI 25 AVRIL AU MARDI 23 MAI,  
 DE 18H30 À 20H30

**COLLÈGES**

**MUSIQUE CONTEMPORAINE**  
 CYCLE DE 15 SÉANCES  
 DU JEUDI 23 FÉVRIER AU JEUDI 22 JUIN,  
 DE 19H30 À 21H30

**CONCERT**

MARDI 7 NOVEMBRE, 20H  
**Hanspeter Kyburz : Réseaux**  
**Bruno Mantovani : Streets** (commande de l'Ensemble  
 intercontemporain, création)  
**Pierre Boulez : Dérive 2**

Ensemble intercontemporain • Pierre Boulez, direction

Dans le cadre du cycle **LES TEMPS MODERNES**

**MÉDIATHÈQUE**

Venez réécouter ou revoir à la Médiathèque  
 les **concerts que vous avez aimés**.  
**Enrichissez votre écoute** en suivant la partition  
 et en consultant les **ouvrages en lien avec l'œuvre**.  
**Découvrez les langages et les styles musicaux**  
 à travers les repères musicologiques, les guides d'écoute  
 et les entretiens filmés, **en ligne sur le portail**  
<http://mediatheque.cite-musique.fr>

**SÉLECTION DE LA MÉDIATHÈQUE**

DVD • *Boulez dirige Boulez, Debussy, Schönberg*, concert enregistré à  
 la Cité de la musique le 4 décembre 2001 • *Glenn Gould, l'alchimiste*,  
 film de **Bruno Monsaingeon**

LIVRES • *Harmonie en bleu et or : Debussy, la musique et les arts* de  
**Jean-Michel Nectoux** • *Incidences* de **Pierre Boulez** • *Pierre Boulez*  
 de **Dominique Jameux** • *Silence, conférences et écrits* de **John Cage**  
 • *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec*  
*les sons c'est la musique* de **John Cage**

CD • *Concerto pour piano* de **Robert Schumann** • *Iberia* de **Claude**  
**Debussy** • *Six Pièces op. 6* d'**Anton Webern** • *Le Marteau sans maître*  
 de **Pierre Boulez** • *Sonates et Interludes pour piano* de **John Cage** •  
*Song books* de **John Cage**

**EXPOSITION JOHN LENNON,**  
**UNFINISHED MUSIC**  
 JUSQU'AU DIMANCHE 25 JUIN